

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MORTE, MÚSICA E SEXUALIDADE NA ÓPERA *TURANDOT* DE PUCCINI

Mestranda em Teoria Literária: Beatriz Tironi Sanson  
Orientadora: Professora Doutora Tereza Virginia de Almeida

Florianópolis, fevereiro de 2009

## RESUMO

Esta dissertação pretende ser uma análise multiangular da ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini (1858-1924). Deixada incompleta pelo compositor e encenada pela primeira vez em 1926, esta ópera é vista pelos musicólogos William Ashbrook e Harold Powers como marco do fim da grande tradição operística da Itália.

O trabalho considera o entrelaçamento das convenções musicais e das convenções discursivas da partitura músico-textual de *Turandot*, a fim de esclarecer como analogias, referências e contradições musicais podem contribuir para a eficácia da narrativa verbal.

O estudo de *Turandot* levou à reflexão da ópera como gênero e a dissertação está organizada pela gradual exploração das camadas da obra, da mais externa, a ópera em geral, até a reflexão sobre a psicologia de suas personagens, passando pela influência mútua entre música e narrativa nas idiossincrasias de *Turandot* como construção músico-literária singular.

## ABSTRACT

This paper intends to be an analysis from many angles of the opera *Turandot*, by Giacomo Puccini (1858-1924). Left incomplete by its composer and taken to the stage for the first time in 1926, this opera is regarded by musicologists William Ashbrook and Harold Powers as the ending of Italy's great operatic tradition.

This work considers the intertwining of musical and speech conventions from *Turandot's* musical and textual score, with the objective of clarifying how musical analogies, references and contradictions may contribute to verbal narrative's effectiveness.

The analysis of *Turandot* led to the reflection of opera as genre, so the paper is organized according to the gradual exploring of that opera's layers, from the most external – that is, the opera in general – to the reflection over its characters' psychology, passing by the mutual influence between music and narrative in *Turandot's* idiosyncrasies as a musical-literary unique construction.

## SUMÁRIO

Lista de ilustrações .....	5
Introdução .....	6
Capítulo 1: Canto lírico e <i>genius</i> .....	12
Capítulo 2: Ópera, videoclipe e pornografia.....	31
Capítulo 3: Morte e música em Puccini.....	49
Capítulo 4: A mulher dragão.....	66
Capítulo 5: Eros e Tântatos.....	77
Conclusão .....	93
Bibliografia .....	96

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Maria Callas. Blog [patriciasilva.wordpress.com/2007/04/](http://patriciasilva.wordpress.com/2007/04/), p.25
2. Turandot. Blog [floogklib.blogspot.com](http://floogklib.blogspot.com), p.35
3. *This is hardcore*. Blog <http://www.espacioblog.com/rrose/post/2006/10/31/this-is-hardcore>, p.42
4. *Turandot* publicitária. Site [www.motopera.org](http://www.motopera.org), p.46
5. Caspar David Friedrich, “Viandante sobre a neblina”. Site: [www.musicaper.it/widmer-trio100Schubert.html](http://www.musicaper.it/widmer-trio100Schubert.html), p.55
6. Anna Moffo. Site <http://www.cs.princeton.edu/~san/sopranos.html>, p.60
7. Amidala. Site <http://www.freerepublic.com/focus/f-news/1936090/posts>, p.69
8. *Homogenic*. Site [http://www.plong.com/page\\_pid\\_81\\_artist\\_24868\\_lang\\_2.aspx](http://www.plong.com/page_pid_81_artist_24868_lang_2.aspx), p.69
9. Pôster de *Turandot*. Site: [www.polemb.or.th/Exhibiton.html](http://www.polemb.or.th/Exhibiton.html), p.73
10. Nossa Senhora da Cabeça. Site: [www.comamor.com.br/nscabeca.htm](http://www.comamor.com.br/nscabeca.htm), p.73
11. Elizabeth. Site: [http://www.screenrush.co.uk/personne/galerievignette\\_gen\\_cpersonne=28561&cmediatifichier=29699.html](http://www.screenrush.co.uk/personne/galerievignette_gen_cpersonne=28561&cmediatifichier=29699.html), p.87

## INTRODUÇÃO

A ópera teve seus primórdios no final do século XVI, na Itália, e hoje sobrevive no que os musicólogos William Ashbrook e Harold Powers consideram uma espécie de museu vivo, no sentido de que, mais do que um gênero no qual há demanda de novas criações, a forma de arte operística tornou-se um patrimônio tombado, preservado através da contínua manutenção e recriação cênica de um repertório restrito aos séculos XVIII e XIX.<sup>1</sup> Deslocada e anacrônica desde seu nascimento artificial, a ópera é considerada por Mladen Dolar “a true postmodern subject par excellence”<sup>2</sup>, duplicando a carga de anacronismo que perpassa este estudo sobre uma obra do passado: *Turandot*.

Deixada incompleta por Giacomo Puccini (1858-1924), finalizada por Franco Alfano e levada aos palcos pela primeira vez em 1926, *Turandot* é considerada por Ashbrook e Powers como a última ópera de uma grande tradição.<sup>3</sup> A obra é representativa tanto do ponto alto quanto do ponto final da ópera italiana, na tradição que abarca Gioachino Rossini, passando por Vincenzo Bellini e Giuseppe Verdi. Seu libreto, escrito por Giuseppe Adami e Renato Simoni e baseado num conto de fadas oriental, já continha um indício de contravenção ao prever um final feliz numa ópera que não era comédia.

A história de *Turandot* trata de uma princesa chinesa, a personagem-título, cuja beleza atrai pretendentes do mundo inteiro; mas ela conseguiu criar uma lei que diz que o príncipe que quiser desposá-la deverá, antes, decifrar três enigmas. A pena para quem erra as respostas é a decapitação. Os muros de Pequim estão decorados com dezenas de cabeças de príncipes derrotados. O príncipe fugitivo Calaf, cujo reino foi tomado por invasores, finalmente adivinha as respostas, mas, diante do desespero de Turandot,

---

<sup>1</sup> ASHBROOK & POWERS. *Puccini's Turandot - The end of the great tradition*, p.4. Tratar da composição de novas óperas contemporâneas não foi meu objetivo e não cabe, aqui, a especulação sócio-econômica quanto à queda na demanda por criações operísticas, ou quanto à preservação artificial dessa forma de arte.

<sup>2</sup> DOLAR & ZIZEK. *Opera's second death*, p.3.

<sup>3</sup> Giacomo Puccini nasceu em Lucca, na Toscana, Itália, e formou-se no Conservatório de Milão. Compôs as óperas: *Le villi* (1884) e *Edgar* (1889), ambas com libreto de Ferdinando Fontana; *Manon Lescaut* (1893), com libreto de Luigi Illica, Marco Praga e Domenico Oliva; *La bohème* (1896), *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904), todas com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa; *La fanciulla del West* (1910), libreto de Gualfredo Civinni e Carlo Zangarini; *La rondine* (1917), libreto de Giuseppe Adami; *Il trittico* (1918), libreto de Giuseppe Adami e Giovacchino Forzano; e *Turandot* (1926), com libreto de Giuseppe Adami e Renato Simoni.

oferece-lhe um enigma: se ela descobrir o nome dele antes do amanhecer, ele deverá ser decapitado. No decorrer dessa noite, no entanto, ele consegue convencê-la a se casar com ele. A escrava Liù, que ama o príncipe Calaf em segredo, prefere morrer a revelar o nome dele, suicidando-se na frente de Turandot. Essa demonstração da força do amor pela escrava, junto com um beijo de Calaf, vencem, no final, a resistência da princesa Turandot ao casamento.

O libreto de *Turandot*, que responde pela parte literária da ópera, teve diversas fontes, configurando-se como um palimpsesto em seu acúmulo de versões para a mesma história. Uma delas foi a peça *Turandotte*, escrita em 1762 por Carlo Gozzi (1722-1806), adaptada diversas vezes para ópera e teatro e inspirada, por sua vez, num conto de fadas de origem oriental.<sup>4</sup> Friedrich Schiller está entre os dramaturgos que reescreveram *Turandot*. Sabe-se que Puccini leu sua versão e que opinou fortemente sobre o libreto de Adami e Simoni.

A ópera *Turandot* é aberta com um duplo anúncio, um dentro da história e outro na música. Na história, um mandarim anuncia ao povo de uma Pequim de tempos remotos que a princesa Turandot, A Pura, cederá a mão em casamento ao príncipe que decifrar seus três enigmas – os candidatos que errarem, no entanto, terão que submeter a cabeça à espada do carrasco. Ao mesmo tempo, se dá um anúncio musical: as dissonâncias com que Puccini iniciou a obra, estabelecendo de imediato uma atmosfera de terror, sinalizam também uma nova fase do compositor, mais claramente sintonizada com as mudanças do cânone erudito que ocorriam à época.

Ainda assim, *Turandot* traz as características que tornaram Puccini um dos principais compositores do gênero operístico: a beleza melódica e o senso teatral explícito na música. No primeiro ato, uma sequência fluida e rápida apresenta os personagens principais (com exceção da princesa Turandot) e explica todo o enredo anterior à ação teatral: o príncipe tártaro Calaf esbarra, em meio à multidão que espera a execução de um dos pretendentes da princesa, em seu velho pai, auxiliado pela escrava Liù. Em seguida, sem interrupção da música, diversos coros aumentam o suspense em torno da figura de Turandot, que finalmente faz uma aparição muda – de modo que o suspense em torno da voz da *prima donna* se prolongue até a metade do segundo ato.

---

<sup>4</sup> ASHBROOK & POWERS. *Op.cit.*, p.44.

Este é apenas um dos exemplos do arranjo que Puccini construía a partir das variáveis teatro, música e canto, em jogo no gênero da ópera.

O segundo ato de *Turandot* é centrado nos enigmas que a princesa lança para Calaf, terminando com o horror dela diante das respostas certas e da decisão dele em lhe dar mais uma chance de permanecer solteira, se descobrir seu nome até o amanhecer. O terceiro ato se inicia com a ária que é das mais populares de todo o repertório operístico, “Nessun dorma”. Apesar da luminosidade melódica desta ária, a atmosfera musical geral retorna ao início sombrio e aterrorizante da ópera: “Nessun dorma” é a ordem da princesa para que ninguém durma em Pequim até descobrir o nome do príncipe estrangeiro, ou todos morrerão. Desde as tentações exibidas a Calaf para revelar seu nome até a tortura e suicídio da escrava Liù, seguido por seu cortejo fúnebre, a angústia e escuridão musical são interrompidas, até o momento em que a princesa Turandot descobre que ama o príncipe. Seguem-se, enfim, o dueto de amor e o jubiloso coro final celebrando o futuro casamento, ambos compostos por Franco Alfano após a morte de Puccini.

O estudo de *Turandot* levou à reflexão da ópera como uma mistura de linguagens: a música, que contém o gesto sonoro e o texto cantado; o teatro, que, além de constituir uma intersecção sobre o texto, contém as artes do cenário, do figurino e do gesto visual; por fim, a literatura, considerada como narrativa, engloba essas duas artes. Essa abordagem da ópera como amálgama de diferentes artes é diferenciada da visão da ópera como gênero artístico independente, embora também surjam questões que toquem nesse aspecto.

A dissertação está organizada pela gradual exploração das camadas da obra, da mais externa, a ópera em geral, até a exploração da psicologia dos personagens de *Turandot*, passando pela influência mútua entre música e narrativa em suas idiossincrasias de construção músico-literária.

No primeiro capítulo, “Canto lírico e *genius*”, trato daquele que é, talvez, o elemento mais básico e característico da ópera: o canto. Pesquisando as possibilidades de criação e de percepção da voz operística, leio-a como um grito de loucura que só se pode atingir através da técnica vocal – esta, por sua vez, não é lida como uma disciplina dolorosa, e sim como um ponto de entrada para a genialidade, que não é exclusividade de



poucos. O conceito de *genius* de Giorgio Agamben, relativo a um deus romano pessoal que acompanha cada um desde o nascimento, está presente por sua afinidade com as noções técnicas de canto lírico, especialmente a idéia de organicidade inconsciente, semiautomática, que é essencial mediante a complexidade do corpo do cantor-ator de ópera.

O capítulo seguinte aborda o outro lado do canto lírico; se, no primeiro, trato da internalização do canto no corpo e na mente do *performer*, em “Ópera, videoclipe e pornografia” observo os resultados visuais, ou melhor, visíveis, desta disciplina. Para melhor compreender a gestualidade da ópera, parto do veículo músico-visual por excelência da contemporaneidade, o videoclipe. Continuando o trabalho do primeiro capítulo sobre corporalidade, faço conexões entre a ironia do videoclipe, a pornografia e as montagens de ópera que atualizam visualmente os enredos.

O terceiro capítulo, “Morte e música em Puccini”, é o centro tanto literal quanto metafórico deste trabalho, por tratar diretamente do tema transdisciplinar do entrelaçamento de convenções da literatura e da música. O capítulo é baseado na formulação teórica de Linda e Michael Hutcheon quanto à capacidade da ópera de levar o espectador a experimentar a própria morte. No livro *Opera - the art of dying*, os teóricos especulam que a ópera, como forma de arte multissensorial, aproxima-se da prática do final do período medieval chamada *contemplatio mortis*.

Com o advento da peste negra na Europa do século XV, havia muitas mortes e poucos sacerdotes para encomendar as almas, levando a igreja cristã à iniciativa de publicar tomos chamados *ars moriendi*, que instruíam os fiéis a mentalizar a própria morte em detalhes, assim como as dos entes queridos, para emergirem desta meditação valorizando mais a vida. A *contemplatio mortis* tem um parentesco aparente com a catarse aristotélica, da tragédia grega, que, por sua vez, é uma das fontes da ópera. A união extravagante de teatro, música e artes visuais da ópera e sua aberta obsessão com a morte permitiriam à audiência ensaiar, na penumbra segura da platéia, seu próprio fim. A proposta deste capítulo é investigar a partitura músico-literária de *Turandot*, vinculando a carga de sentido dramático tanto ao texto verbal quanto ao musical, em busca da verificação de como as analogias, referências e contradições musicais podem contribuir para a eficácia da narrativa e, portanto, da vivência preparatória da morte.

O capítulo seguinte, “A mulher dragão”, deixa para trás a visão distanciada característica dos primeiros dois capítulos, e também vai além da observação da partitura de *Turandot* visto no terceiro, para entrar num aspecto pertencente à ordem do imaginário interno à obra, o do arquétipo. Na acepção de Carl Jung, arquétipos são moldes de personagens de narrativas inerentes à psique humana: *anima*, *animus*, *self* e sombra são alguns deles. Disserto sobre o arquétipo a que pertenceria a personagem Turandot, o da *anima* negativa.

A *anima* seria a parte feminina da psique do homem, equivalente ao *animus* das mulheres. A *anima* negativa, representada em lendas do mundo inteiro e até hoje em filmes, seria o lado feminino obscuro e destruidor. Aproximo o conceito de *anima* negativa à idéia de mulher fálica, como descrita por Julia Kristeva no livro *Histórias de amor*. Este capítulo funciona, de certo modo, como uma introdução para o próximo e último, “Eros e Tânatos”.

O capítulo final explora a formulação de Sigmund Freud relativa às pulsões inconscientes básicas e antagônicas de vida (Eros) e morte (Tânatos, ou Tanathos). Este conceito duplo funciona tanto como um operador de leitura da psicologia da personagem Turandot quanto, também, da leitura de diversos níveis da obra, que é repleta de antíteses. A exacerbação estética do gênero operístico também funcionaria como uma pletora de vida, ou seja, de erotismo, exibindo ao espectador, portanto, a vivência da morte de maneira igualmente exacerbada.

Em “Eros e Tânatos”, abordo primeiramente a totalidade antitética da obra, erigida sobre variados contrastes musicais e simbólicos, como noite e dia, lua e sol, feminino e masculino, *piano* e *forte*. Também procuro uma sobreposição entre a contradição pulsional interna da personagem Turandot e os mencionados conceitos de Freud e de Kristeva. Por fim, traço uma inversão de papéis psicológicos entre Turandot e a outra personagem feminina da ópera, a escrava Liù. Trata-se de uma oposição de amor e morte, conceitos que, no início da obra, associam-se respectivamente a Liù e Turandot, mas que, ao longo da narrativa, descrevem linhas inversas: Liù torna-se a mulher fálica, fria, morta, enquanto Turandot renasce como uma *anima* bondosa para o príncipe.

Ainda neste último capítulo, faço uma breve especulação sobre a conexão entre os arquétipos de Jung – personagens que aparecem repetidamente nos mitos e narrativas das mais diferentes etnias – e a classificação vocal do canto lírico.

Por fim, a heterogeneidade de assuntos desta dissertação tem, como ponto comum, o desafio que a ópera apresenta, como objeto, aos estudos da literatura, por ser um gênero fronteiriço que se utiliza de diferenciadas convenções artísticas.

## 1. CANTO LÍRICO E GENIUS

Para dissertar sobre ópera, devo, necessariamente, pensar a característica que é talvez a mais evidente desse gênero de arte, sendo também a fonte de suas caricaturas e antipatias: a utilização da voz, aproveitada ao mais extremo em seus harmônicos naturais, ou seja, sem amplificação externa por microfones. A ópera, afinal, é uma forma de arte construída ao longo de séculos para ser experienciada em sua plenitude ao vivo. É por isso que ouvir ou assistir a uma gravação de uma ópera pode ser um programa tedioso em comparação à mágica de presenciar um cantor lírico encher um teatro com sua voz, utilizando apenas o corpo, numa ária virtuosística como “Largo al factotum”, do Figaro de *O barbeiro de Sevilha* (Gioachino Rossini, 1816).

A ópera de que tratarei nos capítulos seguintes, *Turandot*, é obra de Giacomo Puccini, compositor cuja escrita músico-teatral se caracteriza pela ausência de demonstrações alongadas de virtuosismo e pela importância dada à narrativa. As óperas de Puccini, portanto, diferem das do supracitado Rossini por não dependerem do prazer do virtuosismo lírico. Ainda assim, trata-se de ópera, e a escrita de Puccini exige grande técnica vocal, especialmente em *Turandot*. É por esse motivo que dedico este primeiro capítulo a considerações sobre o canto lírico, passando por uma breve história do gênero operístico.

A morte e a sexualidade são os contrapontos desta dissertação sobre música. Os três temas serão apresentados em suas primeiras noções e associações mútuas, superpostas ao conceito de Genius, como exposto pelo pensador italiano Giorgio Agamben no livro *Profanações*, de 2005. Primeiramente, introduzo este conceito, para depois voltar à noção de canto lírico; após um breve resumo da história da ópera através da evolução da técnica vocal, esboço algumas ligações entre canto, grito, erotismo e morte.

### *Genius e voz*

Agamben retoma o conceito romano de Genius, deus a que cada homem era confiado ao nascer, relacionando-o etimologicamente ao *generare* do idioma italiano

atual: “(...) Genius era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira.”<sup>5</sup> Genius seria um princípio de nascença, não uma característica física ou moral; um fantasma bom e impessoal que precisamos ter a nosso favor, um anjo-demônio; um *daimon*, arquétipo grego semelhante ao da fada britânica e, notavelmente, do gênio árabe. Para Julia Kristeva, o *daimon* se diferencia do demônio cristão por ser “sobretudo intermediário unificador, um agente da síntese”.<sup>6</sup> A crítica Isabela Boscov descreveu os *daemons* na versão do escritor inglês Philip Pullman: “Animais que acompanham cada ser humano, eles guardam a parte mais instintiva e criativa de sua alma, e também a menos domesticável.”<sup>7</sup>

Maria Callas, cantora conhecida como “La divina”, comparou a voz a um animal selvagem, um tigre que é preciso domar com paciência diária. A voz é uma mensageira implacável em sua honestidade: ao primeiro “alô” de um conhecido ao telefone, seu estado emocional se explicita. Elemento primordial não só para cantores como para atores, a voz, como disse o cantor Bono Vox em entrevista televisiva, é o único âmbito com o qual o *performer* não pode mentir.<sup>8</sup> De modo semelhante, Paul A. Kottman analisa a peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare do ponto de vista das vozes e conclui: “in the end, what cannot be masked are their voices. Everything else can be masked – their faces, their gestures, even the words they use”.<sup>9</sup> A voz, invisível e portanto menos suscetível ao controle, se embarga e se encolhe ao menor sinal de nervosismo. Da mesma maneira que ela deve ser domada às cegas, o Genius, afirma Agamben, precisa ser aplacado.

A voz é diretamente conectada com a respiração: o ar sai dos pulmões, passa pela laringe e faz vibrarem as pregas vocais, transformando-se numa onda sonora que é amplificada na cabeça, ressoando nos ossos da fronte – os mesmos que eram consagrados ao Genius. O aluno de canto lírico em geral aprende, nas primeiras lições, a noção de “projetar a voz na máscara”. Ele precisa imaginar sua voz “saindo” por um ponto entre os olhos; alguns levam a mão a esse ponto, em busca da vibração sonora. O gesto ressoa no

---

<sup>5</sup> AGAMBEN. *Profanações*, p.15.

<sup>6</sup> KRISTEVA. *Histórias de amor*, p.94.

<sup>7</sup> BOSCOV. “Só fantasia, sem heresia”, Revista *Veja*, p.117.

<sup>8</sup> Entrevista no documentário *A voz*, exibido no canal Film & Arts em janeiro de 2007.

<sup>9</sup> “No final, o que não pode ser mascarado são suas vozes. Todo o resto pode ser mascarado – seus rostos, seus gestos, até mesmo as palavras que utilizam”. In: CAVARERO. *For more than one voice*, p.xv. Todas as traduções são de minha responsabilidade.

antigo gesto ritual do culto de Genius, o de levar a mão à frente.<sup>10</sup> Um ritual romano, entretanto; os antigos gregos separavam respiração e frente, dividindo os princípios de cada homem em três, segundo Peter Watson em *Ideas: a history from fire to Freud*:

For the early Greeks, for example, the human nature was composed of three entities; the body, the *psyche*, identified with the life principle and located in the head; and the *thymos*, ‘mind’ or ‘consciousness’, located in the *phrenes*, or lungs. During life, the *thymos* was regarded as more important but it didn’t survive death, whereas the *psyche* became the *eidolon*, a shadowy form of the body.<sup>11</sup>

A noção de que a mente ou consciência está nos pulmões tornou-se estranha ao ocidente; a mente, e não o princípio vital, passou a ser associada à cabeça, como o Genius latino. Mas o Genius não é uma entidade localizada: é, antes, uma potência divina em nós – embora a preposição “em”, que localiza o Genius em algum interior essencialista, também não o descreva adequadamente, já que ele nos excede. Vive-se *com* Genius. Do mesmo modo, vive-se com a própria voz, já que, assim como o Genius, ela não está num “dentro”, não está concretamente localizada e palpável nas pregas vocais, nem na laringe, muito menos na boca. A voz é som primordial e único.

O cantor ignora as próprias pregas, pois tentar dominá-las é tentar ludibriar a si mesmo; canta-se com a respiração, com os músculos abdominais e intercostais, e com a ressonância que acontece na cabeça. No entanto, o corpo é um instrumento musical diferente de todos os outros, externos. Por mais que se abrace um instrumento, por mais que se diminua a distância entre o corpo e uma guitarra ou um violoncelo, ele é sempre outro corpo, visível e controlável por olhos e mãos. A voz não é instrumento, mas resultado sonoro; o instrumento do cantor é seu próprio e imprevisível corpo e, por isso, mais que qualquer outro músico, o cantor não tem escapatória a não ser domar seu Genius. Sem ele, não há canto. Nessa perspectiva, quando Maria Callas fala em domar a

---

<sup>10</sup> *Profanações*, p.15.

<sup>11</sup> WATSON. *Ideas*, p.105. “Para os gregos antigos, a natureza humana era composta de três entidades; o corpo, a *psyche*, identificada com o princípio vital e localizada na cabeça; e o *thymos*, ‘mente’ ou ‘consciência’, localizado nos *phrenes*, ou pulmões. Durante a vida, o *thymos* era considerado mais importante, mas não sobrevivia a morte, enquanto a *psyche* tornava-se o *eidolon*, uma sombra na forma do corpo.”

voz como um tigre, o tigre a que se refere não era palpável, exercitável como um músculo ou passível de ser agarrado à força: o tigre é o Genius.

No livro *For more than one voice*, a teórica italiana Adriana Cavarero propõe a substituição da noção de discurso como um agregado de significantes abstratos por uma perspectiva que não só ressalta a função da voz no discurso, como também lhe atribui um papel primordial.<sup>12</sup> A voz, para Cavarero, é destinada ao discurso e contém os significados primários deste; mais importante, porém, é o fato de a voz ser a expressão fundamental da singularidade (*uniqueness*) corporal, que se relaciona com outras singularidades. A grande implicação teórica da mudança de perspectiva proposta por Cavarero é a revisão da noção platônica de discurso como essencialmente metafísico. Além disso, considerando o caso de estudos recentes que já incluem o elemento vocal como parte importante do discurso, a teórica propõe a revisão da idéia de uma voz “em geral”: para Cavarero, todo e qualquer discurso somente se realiza de modo relacional, ou seja, entre no mínimo duas individualidades corporais em interação: uma que fala, e outra que escuta e responde (ou ao menos é capaz de responder) com sua voz.<sup>13</sup> Além disso, Cavarero define a emissão vocal como “a kind of vital pleasure [*godimento*], an acoustically perceptible breath, where one models one’s own sound revealing it to be unique.”<sup>14</sup>

A idéia de Cavarero de *uniqueness* prazerosa expressa pela voz no discurso é amplificada, através do canto, no conceito de Genius de Agamben. Parte única e indomável do ser, o Genius segundo Agamben não é humano, mas também não é o animal em nós: é o não-humano, super-humano, sobrenatural. Sobrepondo seu conceito ao de canto, encontro uma diferença de gênero vocal: no rock, a animalidade é valorizada, enquanto o cantor de ópera é antes divino que animalesco. No entanto, o canto humano em geral vai contra a idéia de animalidade, porque ligado à linguagem: o arqueólogo Steven Mithen, em *The singing Neanderthals: the origins of music, language,*

---

<sup>12</sup> CAVARERO, Adriana. *For more than one voice*, p.13.

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, p.14.

<sup>14</sup> “Uma espécie de prazer vital (gozo, no original italiano), um hálito acusticamente perceptível, onde a pessoa modela o próprio som, revelando-o único.” Idem, *ibidem*, p.4.

*mind and body*, levantou a hipótese de que a linguagem e música teriam uma origem comum.<sup>15</sup> O canto seria, assim, marco da separação entre homem e animal.

### *Canto e palavra*

O canto é o *como* das palavras, é sua entonação. Da mesma maneira que é possível associar diferentes entonações à leitura em voz alta de um único poema, uma única melodia pode ser cantada com variações sutis de elementos lingüístico-sonoros como “o ritmo, a intensidade, o alongamento, a pausa, a hesitação”, elementos enumerados por Pedro de Souza no artigo *Enunciação cantada: o sujeito feito nas vibrações corporais*.<sup>16</sup> Souza afirma que, ao serem cantadas, algumas línguas favorecem determinadas variáveis; no inglês, “não é a correspondência lógica de sentido que importa para a emissão das palavras, mas sim a força com que seus componentes sonoros são proferidos.”<sup>17</sup> Souza opõe o inglês às línguas latinas, nas quais o sentido determina, prioritariamente, as variações da emissão no canto. No entanto, trata-se do inglês de Billie Holiday e do jazz americano, onde o canto acontece dentro da moldura de uma série de características vocais, além das já citadas lingüístico-sonoras.

Os elementos da voz cantada podem ser basicamente considerados como: o timbre ou “cor” vocal (e vocálica), a tessitura da voz e, o que mais interessa no presente momento, o volume ou potência. Perceba-se, antes de tudo, que, tomados em separado das variações lingüístico-sonoras, os elementos próprios do canto não são realizados diferentemente nas instâncias musicais do jazz e da ópera por uma diferença de interpretação, ou uma busca imanentista pela entonação mais adequada ao sentido e às emoções que as palavras e/ou as notas da melodia supostamente contêm em si. No jazz de Billie Holiday e na arte do canto popular em geral, a tessitura, ou seja, a altura da voz que canta, aproxima-se da região da fala. Tal proximidade aumentou proporcionalmente à sofisticação técnica dos microfones, que permitiram o sussurro e a introspecção no canto e artificializaram o elemento de volume e potência, dando lugar fonográfico e performático também à voz “pequena”, como a de João Gilberto. Por esses motivos, a

---

<sup>15</sup> Apud SACKS, Oliver. *Alucinações musicais*, p.134.

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.repom.ufsc.br/REPOM2/ensaios.html>

<sup>17</sup> Idem.



língua em que se canta é, no canto popular, um componente expressivo de grande importância. No canto lírico, entretanto, a língua se torna amorfa, quase mera sonoridade. Nesse aspecto, a afirmação de Souza quanto à importância da força dos componentes sonoros em detrimento do sentido vale, no canto lírico, não apenas como um recurso, mas como uma lei que ultrapassa todas as línguas. A teórica italiana Adriana Cavarero, no supracitado *For more than one voice*, define a canção como o lugar onde a semântica é secundária: “the exclusive attention (...) on the purely vocal, and not on the semantic, finds in the song its most natural place of expression.”<sup>18</sup>

A experiência de não se entenderem palavras da própria língua materna cantadas por um cantor lírico não significa, entretanto, que a palavra não tenha importância expressiva ou articulatória na ópera ou na música de câmara. No canto lírico, especificamente, o que ocorre é uma amplificação orgânica da palavra. A busca pelo aproveitamento completo dos harmônicos vocais-corporais e pelo timbre homogêneo provoca uma aproximação de frequências vocálicas que, especialmente em regiões agudas da tessitura, podem tornar as palavras ininteligíveis.

A noção de “super-” é própria do canto lírico e principalmente da ópera, que os teóricos Linda e Michael Hutcheon chamaram de “forma de arte exuberante”.<sup>19</sup> Trata-se de supervogais, superconsoantes, super-respiração, super-expressão; trata-se da “vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba” que deseja a narradora de *Água viva*, romance de Clarice Lispector, em sua escrita.<sup>20</sup> As vogais e consoantes são articuladas de maneira diversa da fala; levadas ao seu extremo e associadas a frequências (alturas tonais) impensadas no cotidiano, tornam as palavras ininteligíveis no excesso de sua própria potência. A voz lírica é, como define Adriana Cavarero, “a voice that challenges human possibilities”.<sup>21</sup>

### *Um resumo da ópera*

---

<sup>18</sup> “A atenção exclusiva (...) sobre o puramente vocal, e não sobre o semântico, encontra na canção seu lugar de expressão mais natural.” CAVARERO. *For more than one voice*, p.5.

<sup>19</sup> *Bodily Charm*, p.xiii.

<sup>20</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p.11.

<sup>21</sup> “Uma voz que desafia as possibilidades humanas.” CAVARERO. *Op.cit.*, p.125.

A história do canto erudito ocidental é uma história da ampliação da palavra. O canto gregoriano valeu-se da reverberação das igrejas para melhor seduzir os fiéis; ou então, por outro lado, a arquitetura das igrejas se desenvolveu considerando uma acústica que multiplicasse e prolongasse as vozes para formar uma imagem sonora do divino. Não existe certeza de como eram cantadas as partituras de cantochão que chegaram ao presente, com que timbre ou com que volume. Sabe-se, entretanto, que foi uma execução em uníssono, sem solista, sem personalidade e impessoal. O cantochão, com suas vogais intermináveis, celebrava diretamente o deus, o Genius, da mesma maneira como, segundo Nietzsche, a tragédia grega celebrava Dionísio com um coro.<sup>22</sup>

O canto da tragédia grega, sobre o qual existe ainda menos informação do que sobre o cantochão, é objeto de especulações musicológicas desde, no mínimo, as décadas de 1570 a 1600, quando a Camerata Fiorentina, também conhecida como Camerata Bardi, buscou resgatar essa forma artística e acabou por estruturar o gênero da ópera. Os aristocratas renascentistas tinham duas hipóteses para o papel da música numa tragédia grega: a) a de que apenas os textos atribuídos ao coro eram cantados, e b) a de que toda a peça era cantada, fosse pelo coro ou pelos protagonistas/solistas. Ambas as hipóteses, portanto, convergiam para o canto em melodias homofônicas, supostamente para que fossem performatizadas de forma que, mesmo no coro, o texto fosse inteligível.<sup>23</sup>

A música da época das especulações da Camerata Fiorentina era contrapontística, ou seja, vozes simultâneas porém com melodias e em tempos diferentes. O madrigal polifônico, gênero cuja hegemonia musical no século XVI é comparável à da canção na contemporaneidade, tinha atingido seu auge de complexidade. Assim, o texto se tornara uma abstração sonora, ainda que o compositor procurasse estabelecer analogias musicais com a semântica verbal. O inglês Thomas Weelkes (ca. 1575-1623), no madrigal *Thule, the period of cosmography*, potencializa a sonoridade dos fonemas consonantais “f” e “sh” para invocar a imagem de peixes que saltam sobre a água. No mesmo madrigal, Weelkes utiliza outro tipo de recurso analógico: quando o texto refere-se às chamas ascendentes de um vulcão, a melodia ascende seguidas vezes. No entanto, a técnica de

---

<sup>22</sup> NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p.62.

<sup>23</sup> GROUT & PALISCA. *A history of western music*, p.222.

contraponto de vozes, diferente da homofônica, impedia a compreensão imediata da maior parte do texto cantado.

A Camerata Fiorentina propôs a melodia acompanhada, ou seja, um cantor solista à frente de um ou mais instrumentistas. A melodia deveria ser escrita a partir de um texto e a harmonia produzida pelos instrumentos deveria buscar traduzir os sentimentos desse texto. O limiar entre o estilo de composição de madrigais polifônicos e a música estimulada pelas especulações sobre a tragédia grega encontra-se nas partituras escritas por Claudio Monteverdi (1547-1643), um dos primeiros compositores do gênero operístico. A composição polifônica foi batizada, na época, de *Prima Pratica*, enquanto o estilo proposto pela Camerata, de melodia acompanhada, foi denominado *Seconda Pratica*. Numa carta de 1607, o irmão de Monteverdi o defendeu das críticas da época, resumindo a mudança de paradigma musical: “Como *Prima Pratica* [meu irmão] considera aquela que se apegue à perfeição da harmonia (...), não é a serva do texto, mas sua senhora. (...) Como *Seconda Pratica* (...) aquela (...) na qual o texto é o senhor da harmonia.”<sup>24</sup> A subordinação da harmonia à dramaticidade do texto, ou, antes, a música como reafirmação ou comentário a um texto narrativo passou a ser praticada conscientemente por compositores de ópera.

As reações contra o estilo de composição chamado *Seconda Pratica*, contra as quais a carta do irmão de Claudio Monteverdi é uma defesa, mostram a dimensão da supremacia da música em relação à prosa, à poesia e ao drama, para os compositores da Renascença. Tal concepção pode ser lida como o auge do desenvolvimento da poeticidade medieval, na qual texto e música eram indissociáveis.

Paul Zumthor, em *A letra e a voz*, explica que a poesia oral foi resgatada por medievalistas na década de 1950 e ressalta a importância da voz como “um fator constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada ‘literária’”.<sup>25</sup> De um lado, na Idade Média, havia o já mencionado canto gregoriano, vocálico, melismático; de outro, a teatralidade vocal dos trovadores e das canções de aldeia. Na Idade Média, afinal, já havia a melodia acompanhada e a ideia de um solista que carrega a responsabilidade sobre a palavra. Isto fica claro nas cantigas de Santa

---

<sup>24</sup> HOLLER. *Apostila de história da música II*, p.12.

<sup>25</sup> ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p.7-9.

Maria, do Livro Vermelho de Montserrat, documento medieval espanhol em que é comum a alternância de estrofes cantadas por um solista e um refrão repetido por todos.

A teatralidade e a palavra como centro musical diluíram-se no complexo contraponto do século XVI para retornar nas primeiras óperas – e desaparecer, outra vez, na música barroca religiosa: em Handel e Bach, a palavra é repetida pelo solista ao ponto do esvaziamento do sentido, ou então diluída no emaranhado coral polifônico, sempre em prol da música. Além disso, no período barroco, o desenvolvimento técnico dos instrumentos e o encanto com suas possibilidades supra-naturais em relação à voz humana geraram uma primazia da música instrumental sobre a vocal. Até então – se é que é possível afirmar algo em categorias temporais estanques e historicistas –, a voz era o centro da música, e a igreja católica a considerava o único instrumento digno para louvar a Deus.

Nesse sentido, o movimento da história da música ocidental pode ter sido sempre em direção ao impessoal visto em Agamben. Se, até o século XVII, os outros instrumentos copiavam os timbres, inflexões e a tessitura das vozes humanas, o desenvolvimento do violino abriu a ousada possibilidade de notas extremamente agudas e inumanas, que, junto com o racionalismo da época, impôs a superioridade da música instrumental sobre a vocal. Derrubou-se a crença auditiva na reverberação super-humana da catedral, que já não passava de um truque construído sobre vozes não tão potentes e que voltaria com o advento do microfone e sua capacidade de reverberação artificial. Passou-se a buscar outro modo de impessoalidade em música, já em si arte mental e abstrata por excelência quando comparada às artes visuais, à dança ou mesmo à extensa parte da literatura que lida mais com imagens concretas (prosa narrativa) do que com sons abstratos (certos ramos da poesia).

A música instrumental foi soberana também no século XVIII, no qual se instauraram nomes abstratos para as peças, como “Sinfonia n.10 em Lá Maior”, “Concerto n.1 em Ré menor”. No entanto, é notável que a maior ambição de Mozart, compositor-emblema do classicismo, fosse compor óperas. Na carta a seu pai de 17 de agosto de 1782, Mozart escreveu: “A ópera, para mim, vem antes de tudo o mais.”<sup>26</sup> Se os compositores podem ser divididos entre vocais e instrumentais – e Mozart, por essa

---

<sup>26</sup> SOLMAN. *Mozartiana*, p.136.

classificação, é vocal –, Beethoven é o mais instrumental de todos e mesmo ele não deixou de compor uma ópera, *Fidelio*. Em suma, no século XVIII prolongou-se a discussão monteverdiana sobre a soberania da harmonia *versus* a do texto e a palavra cresceu junto com a técnica vocal, que se inspirava na evolução super-humana dos instrumentos.

O gênero operístico tomou a forma que conhecemos hoje no quarto final do século XVII. No século XVIII, espalhou-se pela Europa, durante a internacionalização das práticas musicais italianas, que incluíam apresentações públicas em teatros e não mais restritas às cortes.<sup>27</sup> Ao longo do século XIX, a orquestra aumentou no número de músicos e de cores tímbricas. A voz do solista, que precisava se projetar, “furar” a orquestra, distanciava-se cada vez mais da voz falada, tornando-se um som aberrante, instrumental, e o canto lírico ficou cada vez mais fechado em si mesmo em termos de significação e, portanto, de gênero.

O ápice aconteceu na ópera de Richard Wagner, que reformulou não apenas a orquestra, aumentando consideravelmente sua potência sonora, mas também a estrutura do teatro de ópera. Foi Wagner quem apagou as luzes na platéia e criou o fosso da orquestra, escondendo, assim, a maquinaria musical aos olhos do público e transformando os cantores em deuses absolutos. Wagner é significativo também pelo fato de que, embora sua música seja de extremo refinamento harmônico, suas linhas vocais diferem do *bel canto* italiano, gênero dentro do canto lírico que inclui compositores como Rossini, Bellini e Verdi. Para cantar por cima da orquestra de Wagner, não é indispensável ao cantor o virtuosismo do *bel canto*, mas sim, além da potência vocal natural que é igualmente importante para os papéis da ópera *Turandot* de Puccini, que tenha um exímio treinamento físico e técnico, equivalente ao de um artista circense.

### *Circo, máquina e abandono*

A equiparação entre técnica circense e vocal é baseada na noção de arte que se aprende dos antepassados, em oposição à originalidade. A dificuldade de equilíbrio de

---

<sup>27</sup> GROUT & PALISCA, op.cit, p.327.

um trapezista é análoga ao aspecto virtuosístico a que o canto lírico, com o crescimento das exigências técnicas, às vezes se reduz, ganhando uma dimensão mágica e super-humana em que só existe a exatidão ou a queda – esta, sempre latente nas notas agudas de uma ária, especialmente de soprano ou tenor.<sup>28</sup> O público fanático de ópera aguarda o agudo mais extremo do cantor como o público do circo aguarda, sob o rufar de um tambor, a manobra mais difícil do trapezista. A magia circense do movimento exato se dá, no canto lírico, por uma aprendizagem árdua que, apesar dos inúmeros estudos e manuais de técnica vocal, continua alquímica, precisamente porque a voz é um instrumento para sempre invisível, escondido dentro do corpo.

Ao mesmo tempo que há a magia na técnica vocal, há também a dimensão de máquina do artista que procura um modelo de perfeição. No romance *Um acontecimento na vida do pintor viajante*, de Cesar Aira, o pintor Rugendas, atônito (literalmente atingido por um raio), tem seu rosto deformado num acidente e se transmuta em máquina de desenhar, insensível a si próprio. O acontecimento, ali, não é metafórico: o pintor literalmente perde o rosto e, com ele, perde a humanidade. Torna-se impessoal e inumano. Torna-se genial, Genius puro.

A genialidade do artista ligado a uma tradição técnica é constantemente traduzida na transfiguração do corpo numa máquina de arte, ou em mero produto dessa máquina. No romance *O naufrago*, de Thomas Bernhard, o pianista Glenn Gould aparece como um personagem fictício obcecado pelo ideal de ser não mais um intermediário entre o piano e a música, mas sim tornar-se o próprio piano, a própria máquina:

a vida toda queremos ser o piano e não gente, fugimos da pessoa humana que somos com o intuito de nos transformar no piano, (...) quero ser o Steinway; não o homem que toca o Steinway, mas o próprio Steinway é o que eu quero ser. Às vezes, chegamos perto desse ideal, ele disse, muito perto, quando acreditamos já estarmos doidos, quase a caminho da loucura, que tememos como

---

<sup>28</sup> Encontrei esta oposição entre trapezista e gênio, ou artesão e artista, no artigo “O anjo e o trapézio – prazer estético e indústria cultural”, de minha orientadora Tereza Virginia de Almeida. Numa análise do filme *Asas do desejo*, onde o diretor Wim Wenders “expressa através da arte do trapézio a resistência ao artista original”, há uma descrição desta técnica circense que pode ser aproximada ao treinamento e à performance vocal: “A aprendizagem da trapezista é a da imitação de seus antepassados. Equilibrar-se não é transcender. O saber da trapezista é alquímico e se debate para e contra a razão, no mistério de algo que ocorre entre o próprio gesto e a expectativa do olhar atento, entre a magia do movimento exato e o alívio da vitória sobre o grotesco da queda.” In: ANTELO et al. *Declínio da arte, ascensão da cultura*, p.199.

nada neste mundo. (...) Mas nenhum pianista jamais conseguiu se fazer supérfluo *sendo* o Steinway, disse Glenn.<sup>29</sup>

No canto lírico, tradição alquímica onde não existe qualquer instrumento acessório, ou qualquer corpo externo, a dimensão maquinal sobrepõe-se, obrigatoriamente, ao corpo biológico. Ver Cecilia Bartoli cantar a ária *Agitata a due venti* de Vivaldi é ver uma máquina corporal em pleno e perfeito funcionamento, uma máquina genial, pirotécnica (ou de técnica de fogo), de produzir voz.<sup>30</sup> Mais que em qualquer outra instância da música, o canto exige corpo-máquina e, portanto, uma isenção moral – ou seja, amoral e não imoral – em relação a partes como o óstio faríngeo da tuba auditiva, ponto de encontro dos sentidos da audição, paladar e olfato; ou como o períneo, as entranhas e todo o baixo corporal que não pode ser ignorado pelo cantor. A voz lírica não existe só no âmbito elevado; o canto ideal é aquele que, apesar do excesso de corpo, é quase inconsciente, automático, maquinal, impessoal, como o Genius de Agamben:

É Genius que, obscuramente, apresentamos na intimidade de nossa vida fisiológica, lá onde o mais próprio é o mais estranho e impessoal, o mais próximo é o mais remoto e indomável. Se não nos abandonássemos a Genius, se fôssemos apenas Eu e consciência, nunca poderíamos nem sequer urinar.<sup>31</sup>

Entretanto, segundo a professora de canto Neyde Thomas, a sabedoria do canto está em cantar com a mente alta.<sup>32</sup> Isto quer dizer que o foco (fogo) proprioceptivo do cantor não é a garganta, mas a parte superior da cabeça, numa linha imaginária logo acima das narinas. Tal concentração lança a voz em ressoadores mais amplos, aumentando seus harmônicos, numa espécie de ventriloquismo que poupa as minúsculas pregas vocais. Como qualquer outra musculatura, a garganta e as pregas podem se distender se sobrecarregadas, levando à perda da riqueza harmônica do timbre e à diminuição do volume vocal. Assim, apesar da aparência de corporalidade, cantar pode ser um trabalho relativamente mais mental, ou psicológico no sentido mais restrito, do

<sup>29</sup> BERNHARD. *O naufrago*, p.69-70.

<sup>30</sup> Ária contida no DVD *Cecilia Bartoli – Live in Italy*.

<sup>31</sup> AGAMBEN. *Profanações*, p.17.

<sup>32</sup> Comunicação pessoal. A idéia de mente alta surge também no segundo parágrafo do romance *Água viva*, de Clarice Lispector: “tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto”.

que tocar um instrumento. Ainda segundo Neyde Thomas, cantar é um trabalho metafísico; deve-se cantar *também* com a voz, mas, em primeiro lugar, com a mente. Longe de traduzir uma perspectiva essencialista e platônica, entretanto, tal afirmação, no mundo altamente corporalizado no sentido técnico dos cantores profissionais, expressa que poder cantar é expressar a música da mente, sem intermediários externos.

Crianças não se sentam ao piano pela primeira vez e o tocam espontaneamente com perfeição técnica e, no entanto, algumas cantam desse modo, sem precisar aprender convenções como, no caso do piano, a correspondência entre teclas e alturas sonoras. Assim como Picasso dizia almejar pintar como uma criança, todo o estudo vocal é uma busca pelo retorno a esse estado infantil que permite à criança ser puro Genius.<sup>33</sup> À criança e ao louco: por muitas vezes, o grande *performer* dá impressão de estar louco, drogado, possesso, num arranhar de limites de sanidade e equilíbrio – sem cair, sem ultrapassar, permanecendo no limiar – que tem efeito enorme sobre o público. Vide as gravações de Edith Piaf, Maria Callas, Carlos Gardel e tantos outros. A tais *performers* é notavelmente associada a noção de divindade.

Se o cantor é uma espécie de xamã que “recebe” um deus (impessoal e genial), não é à toa que o papel mais marcante de Callas foi o da sacerdotisa da ópera *Norma* de Bellini.<sup>34</sup> Como permanecer indiferente à sua *performance*, ainda que apenas num registro sonoro? Seu timbre não era considerado belo pelos padrões líricos, tanto que os grandes teatros hesitaram em contratá-la, quando iniciante. Nos momentos mais tempestuosos de seus papéis, é difícil dizer se Callas canta ou grita: está no limiar da loucura. Acontece no final de sua gravação da ária de Puccini “Un bel dì vedremo”, quando a Madame Butterfly, que há três anos espera obsessivamente o retorno de seu amante, afirma a sua criada: “Tenti la tua paura, io con sicura fede l’aspetto!” (“controle seu medo porque eu, confiante, o espero”); a sílaba “pe” de “aspetto” é um si agudo (si 4) em *fortissimo*, que marca um desespero musical oposto à semântica verbal, na voz de Callas [Figura 1].

<sup>33</sup> Note-se que, na ópera *A flauta mágica*, de Mozart, há um trio de papéis para crianças ou jovens mulheres que é conhecido tanto como “os três meninos” (*die drei Knaben*) quanto como “os três gênios”.

<sup>34</sup> No cinema de Pasolini, mesmo não tendo cantado, Callas foi Medéia, também uma personagem com alta posição na hierarquia religiosa, receptáculo de premonições e vontades maiores que ela mesma.





Figura 1: Maria Callas interpretando Medéia em Dallas, Texas, 1958.

*Aberração*

No livro *O comum e a experiência da linguagem*, coletânea dedicada a Agamben, há o artigo *A imagem, seu desaparecimento*, de Carlos de Brito e Mello. O artigo é uma leitura do documentário *Ônibus 174*, que busca uma narrativa alternativa para a história de um criminoso que a TV tentou inutilmente enquadrar com suas câmeras. Para Mello, o seqüestrador Sandro do Nascimento, ao ser filmado para os noticiários, “já está dentro do domínio imagético mas, insubordinado, assusta-nos com uma alteridade desafiadora, um lapso, um grito.”<sup>35</sup>

Um papel teatral, uma partitura ou um palco são enquadramentos como o da TV, que buscam domesticar um corpo em função de uma história, de uma obra, e na maioria dos espetáculos cênicos ou musicais são corpos domesticados e treinados que se vê e ouve. Mas alguns atores e músicos ultrapassam os limites que lhe foram impostos por essas constrições, justamente pela intensidade com que os preencheram. Do cantor de ópera se exige que saiba a partitura de cor, tenha técnica vocal e repertório adequado, e que, no mínimo, tenha algum domínio da cena. Mas se a técnica vocal é, de certa maneira, a arte de gritar, por outro ela é domesticadora do grito: de um cantor que não sabe atingir notas muito agudas sem tensionar a garganta, diz-se que está gritando. No entanto, existe outro grito, que é o genial, impessoal, que é o de quem superou sua técnica vocal para chegar a soar como uma *aberração* – como o grito da personagem Turandot.

O papel-título da ópera *Turandot*, de Puccini, é destinado a cantoras de voz naturalmente potente (classificadas como “soprano dramático” na literatura do canto) e de técnica extremamente avançada, sendo qualificado como “wagneriano” – adjetivo ligado ao ápice técnico da história do canto lírico. Turandot é uma princesa chinesa que rejeita os homens e, na primeira ária da personagem, *In questa reggia*, ela relata a causa de sua recusa em se casar, o assassinato de uma antepassada. A ária é escrita numa tessitura aguda, que no soprano dramático se caracteriza por grande potência sonora. Nos primeiros versos de *In questa reggia*, há uma insistência na palavra *grido*, “grito” em italiano, repetida quatro vezes com a sílaba tônica sempre em notas muito agudas, ajudadas pela vogal “i”, a mais penetrante de todas.

---

<sup>35</sup> In: SELDMAYER. *O comum e a experiência da linguagem*, p.186.

A gravação que Maria Callas deixou desta ária remete a *A invenção do cotidiano*, em que Michel Certeau afirma o grito como comportamento oposto ao autoritário:

Do primeiro grito até o último, alguma coisa de outro irrompe com ele, que seria sua diferença em face do corpo, uma diferença ora *in-fans* e mal educada, intolerável na criança, a pessoa possessa, o louco ou o doente...<sup>36</sup>

A intolerância em relação a este grito é a mesma que torna “feios” os agudos de Callas e intoleráveis os de tantas cantoras e cantores operísticos, configurando, de maneira surpreendente, o canto lírico (e a música erudita em geral) como um lugar de resistência ao aspecto da indústria musical que achata e comprime os sons para uma escuta radiofônica padrão. A regra na masterização da música pop comercial é a diminuição do escopo sonoro, ou seja, o amaciamento dos extremos de volume e de frequências graves e agudas, de modo que a sonoridade da música se mantenha padronizada em diferentes tipos e qualidades de aparelhos de reprodução de som, ou de transmissão radiofônica. A música clássica gravada caracteriza-se pela grande variação de volume – do *pianissimo* ao *fortissimo*, em jargão musical – e pela subsequente exigência de condições especiais de concentração para ser ouvida. Esse lugar especial, antes de ser uma distinção social excludente, pode ser encarado como uma ritualização enriquecedora que pode ocorrer igualmente com qualquer estilo musical, como no caso da grande concentração e silêncio exigidos por João Gilberto em seus shows. No caso da ópera, tal ritualização é condição *sine qua non*, intrínseca à estrutura musical repleta de extremos de volume e timbres, especialmente vocais.

No livro de Oliver Sacks sobre música e neurociência, *Alucinações musicais*, há a descrição de uma mulher com amusia, condição análoga ao daltonismo, que impede uma percepção normal da música: “(...) ela disse que era ‘muito sensível a notas agudas’ e que, se fosse a uma ópera, aquilo tudo lhe ‘parecia uma gritaria só’.” Este caso pode ser lido como ampliação de uma percepção da ópera que passa por todos os ouvidos, mesmo os normais, afinal, o objetivo dessas notas agudas e de toda a maestria técnica do grito é

---

<sup>36</sup> CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, p.240.

sensibilizar, é invocar uma dimensão sobrenatural e impessoal. É ser, ao menos durante os instantes de existência da música, divino e genial.

### *Canto e morte*

O Genius de Agamben possui aspectos conceituais indistanciáveis da noção de morte, como o abandono e a impessoalidade. Essa aproximação aparece na abordagem de Deleuze para a morte, em *Lógica do sentido*:

a morte é ao mesmo tempo o que está em uma relação extrema ou definitiva comigo e com meu corpo, o que é fundado em mim, mas também o que é sem relação comigo, o incorporal e o infinitivo, o impessoal, o que não é fundado senão em si mesmo.<sup>37</sup>

O conceito de grito, visto anteriormente, também é ligado ao campo do impessoal e da morte. Na música de *Turandot*, isso acontece de maneira literal. Na já citada ária de Turandot, *In questa reggia*, a palavra *grito* e a palavra *morte* são igualadas através da melodia, à medida em que a personagem narra o assassinato de sua antepassada. Na frase “quel grido e quella morte” (“aquele grito e aquela morte”), as sílabas tônicas das palavras “grido” e “morte” receberam a mesma altura melódica.<sup>38</sup>

A noção de grito aparece também nas primeiras linhas de *Água viva*, livro de Clarice Lispector cuja primeira opção de título foi “Atrás do pensamento”.<sup>39</sup> Trata-se da história – se for possível oferecer uma sinopse – de uma pintora que escreve em busca da essência do momento que passa (“instante-já”), ou da singularidade do pensamento que percebe e abstrai sem cessar. A narradora pode estar escrevendo para se manter sã, na auto-cura freudiana descrita por Kristeva como “Ir direto à confusão que o amor revela (mais que induz) no ser falante, com seu cortejo de erros, de logros e alucinações, até os males físicos”.<sup>40</sup> Aqui, importa que essa escrita é como um fôlego seguido de um grito, para tomar outro fôlego para gritar outra vez, desde as frases iniciais, entrecortadas como

<sup>37</sup> DELEUZE. *Lógica do sentido*, p.154.

<sup>38</sup> Puccini, como a maioria dos compositores de ópera, criava melodias a partir de palavras definidas de antemão pelos libretistas.

<sup>39</sup> NODARI, Alexandre. “O pensamento do fim” In: SELDMAYER. *O comum e a experiência da linguagem*, p.62.

<sup>40</sup> KRISTEVA, op.cit., p.28.

uma respiração angustiada que se realiza no êxtase do grito: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica.”<sup>41</sup>

A escuridão, o diabo-daimon, o grito e, ao mesmo tempo, a felicidade são facetas do conceito de Genius de Agamben. À escuridão relaciono o abandono do *indulgere genius*, por sua vez relacionado ao vazio de morte que seria, segundo Georges Bataille, o que há de próprio no erotismo: a narradora de *Água viva* refere-se repetidamente ao êxtase erótico – “no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar”. Bataille defende, em *O erotismo*, a semelhança entre o movimento do desejo e o da morte. Ambos empurram o ser para fora da descontinuidade individual, que se faz sentir no mundo iluminado, diurno, onde se discerne cada objeto. Na escuridão da morte e do desejo sexual, há uma continuidade dissoluta que Bataille considera divina.<sup>42</sup>

O estudo de canto pode ser visto como uma disciplina da dissolução. Um exemplo da concentração de esforços para atingir a espécie de inconsciência hipnótica que caracteriza os grandes cantores é a expressão *golla morta* (garganta morta), utilizada no meio do canto lírico para explicar a sensação física que o cantor obtém após longa e constante prática. Seu campo semântico é explícito na associação entre sublime artístico e morte, a mesma da anedota em que Michelangelo, ao apalpar o pulmão de um cadáver nas primeiras autópsias da história, teria ouvido o morto emitir um som vocal alto e forte. Este som ideal do cantor lírico, completamente livre e vazio, exige uma espécie de abandono erótico – o abandono a que Agamben se refere com a expressão latina *indulgere Genio*: “É preciso ser condescendente com Genius e abandonar-se a ele; a Genius devemos conceder tudo o que nos pede”.<sup>43</sup>

Para finalizar estas considerações sobre a voz do canto lírico, aponto uma associação entre Genius e morte. Uma das formulações de Genius, segundo Agamben, é o anjo – não o anjo da guarda cristão, que tem sua contrapartida no diabo, mas o anjo da cultura iraniana, imaginado como uma bela jovem:

---

<sup>41</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p.9. A frase “Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia”, no fim do segundo parágrafo do livro, pode remeter ao popular coro de “aleluia” do *Messias* de Handel, que se segue à paixão de Cristo no oratório.

<sup>42</sup> BATAILLE. *O erotismo*, p. 20.

<sup>43</sup> *Profanações*, p.16.

Daena é o arquétipo celeste a cuja semelhança o indivíduo foi criado e, ao mesmo tempo, é a muda testemunha que nos espia e acompanha em todos os instantes da nossa vida (...) no momento da morte, a alma vê seu anjo, que lhe vem ao encontro transfigurado, dependendo da conduta da sua vida, ou numa criatura ainda mais bela, ou num demônio horrível, que sussurra: “Eu sou tua Daena, aquela que os teus pensamentos, as tuas palavras e os teus atos formaram”.<sup>44</sup>

O anjo da morte está no romance *Doutor Fausto* de Thomas Mann, mas numa versão diabólica. Ao aparecer, multiforme, para o compositor Adrian Leverkühn, durante uma estada deste na Itália (pátria do canto lírico), o diabo com quem ele fará o pacto de genialidade se apresenta como Sammael, nome que, ele explica, significa “anjo da morte”. Agamben afirma: “Todos fazemos, em alguma medida, um pacto com Genius, com aquilo que em nós não nos pertence. O modo como cada um procura livrar-se de Genius, fugir dele, constitui seu caráter.”<sup>45</sup> Genius é um demônio que não é bom nem mau, e que poderia ter o sorriso que o Riobaldo de *Grande sertão: veredas* descreve, “que não era de ruindade e nem de bondade”, acrescentando: “Quem vence, é custoso não ficar com a cara de demônio”.<sup>46</sup> Assim como quem canta.

---

<sup>44</sup> Op. cit., p.20-21.

<sup>45</sup> Op. cit., p.21.

<sup>46</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.312.

## 2. ÓPERA, VIDEOCLÍPE E PORNOGRAFIA

No primeiro capítulo, mostrei algumas superposições gerais entre conceitos de genialidade, morte e canto lírico. Agora, atento para a relação entre visualidade, gestualidade e música em geral, relação de especial importância e força na obra de Giacomo Puccini.<sup>47</sup> Através da aproximação entre a ópera, o videoclipe e a abordagem de Giorgio Agamben à pornografia, observo como a visualidade pode influir na configuração de – ou simplesmente ressaltar – uma dimensão pornográfica da ópera.

### *Música e imagem*

A sinestesia entre música e imagem é alvo de especulações na arte e fora dela, em especial quanto às imagens mentais provocadas pela música. O filme de animação da Disney *Fantasia* (1940) tentou simular abstrações que poderiam surgir na imaginação de um ouvinte da famosa tocata e fuga em ré menor de Bach, como luzes, cores e linhas em movimento. Outro exemplo de especulação aparece numa entrevista do músico Geoff Barrow, do grupo inglês Portishead, para a revista de música *Addicted to noise*: nela, o repórter Jaan Uhelszki descreve as canções do grupo como capazes de provocar filmes imaginários na mente do ouvinte: “your songs don't need videos. They provide a soundtrack to your own personal movie. In fact they seem to spawn a movie on every hearing.”<sup>48</sup> Há também o caso relatado por Theodor Adorno em seu projeto inacabado sobre Beethoven: quando criança, ao ouvir a sonata para piano *Waldstein*, do compositor, imaginava um cavaleiro adentrando uma floresta e, mais tarde, já sabendo tocar a sonata de cor, questionou se não estivera mais próximo da verdade dessa música antes, em suas imaginações infantis.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> É importante, aqui, fazer a distinção entre a visualidade teatral ligada à percepção visual básica, ou seja, ocular e conectada à racionalidade, e a cena teatral como lugar que propicia visões no sentido nietzscheano, ligadas ao sagrado dionisíaco. Aqui, trato da visão no sentido mais básico, ou seja, do que é visível e, portanto, mais concreto do que é sonoro, segundo a concepção ocidental da percepção.

<sup>48</sup> “Suas canções não precisam de vídeos. Elas provêm uma trilha sonora para o filme pessoal [do ouvinte]. Elas parecem, mesmo, originar um filme novo a cada audição.” Entrevista disponível no endereço [http://freespace.virgin.net/sour.times/interviews/geoff\\_int4.html](http://freespace.virgin.net/sour.times/interviews/geoff_int4.html)

<sup>49</sup> Adorno citado no blog <http://chambermusictoday.blogspot.com/2007/03/buchbinders-waldstein-realtime-mourning.html>

Tal especulação sinestésica é ofuscada diante da forma audiovisual, associação concreta entre som e imagem, e de sua versão mais emblemática em termos musicais: o videoclipe. De um certo ponto de vista, talvez ingênuo, o videoclipe pode ser decepcionante para o ouvinte que “cria” os próprios filmes imaginários, ou para aquele que prefere a abstração da música, já que, porque a força da percepção visual é biologicamente maior nos seres humanos, o som possui características predominantemente subliminares. As imagens do videoclipe podem interferir negativamente na escuta musical, tirando a supremacia da imaginação musical individual que constitui a base da atividade de ouvir música na modernidade ocidental. Mas se trata da mesma decepção que pode ocorrer com qualquer tipo de *performance* artística – decepção contra a qual a gravação fonográfica constitui um abrigo, segundo os teóricos Linda e Michael Hutcheon: “the advent of powerful new audio technologies has distanced audiences and therefore has made the disembodiment and subsequent fetishizing of the operatic voice a particularly modern issue”.<sup>50</sup>

Por muito tempo, após a gravação fonográfica e o rádio mas antes da televisão, podia-se amar uma voz sem nunca ter visto o corpo que cantava, ou vendo apenas fotografias do cantor. Nesse contexto, vê-lo num concerto, com toda a sua realidade corporal/*performance* por vezes díspar da figura imaginada a partir de sua voz/fotografia, podia ser tão decepcionante quanto as imagens de um clipe, que podem contar histórias diferentes demais daquelas que a canção sugeria para o ouvinte.

No início da década de 1980, quando o videoclipe começou a se disseminar, houve uma discussão promovida pela MTV entre artistas em que o roqueiro americano Bruce Springsteen argumentou que dublar a música para uma câmera, em vez de cantá-la para o público, era artisticamente degradante. Madonna, que baseou no videoclipe, em grande parte, sua fama mundial, defendeu a mídia então incipiente ao dizer que o que se fazia para a câmera não era diferente em nada do que se fazia para o público: tratava-se, nos dois casos, de *performance* audiovisual.

Um importante evento da história da *performance* na música popular é a incorporação do microfone. O aparelho libertou o canto da obrigatoriedade da voz

---

<sup>50</sup> “O advento de novas e poderosas tecnologias de áudio tornou a descorporificação e subsequente fetichização da voz operística uma questão particularmente moderna.” HUTCHEON. *Bodily charm*, p.10.



grande, possibilitando novos meios de expressão sonora como o canto sussurrado. Ao mesmo tempo, gerou uma constrição que demandou novos modos de expressão corporal. Os primeiros microfones precisavam de um pedestal que obrigava o cantor a ficar parado, limitando sua gestualidade. No caso de vocalistas-guitarristas, a restrição era dupla: as mãos ficavam ocupadas pelo instrumento e o corpo, imóvel diante do microfone. A constrição do canto microfonado com guitarra foi levado ao extremo, nos anos 1980, com os *performers* apelidados de *shoegazer*, “observadores de sapatos” – vocalistas de bandas de rock alternativo como The Jesus and Mary Chain, que adotavam uma postura radicalmente tímida, imóvel e inexpressiva, a ponto de nem ao menos levantarem os olhos para o público, em contraste com toda a agressividade e sexualidade associadas à música que estavam tocando.

O exemplo da subversão em negativo dos *shoegazer* é, na verdade, o inevitável num meio audiovisual, partindo-se do pressuposto de que não existem associações naturais entre a música e a gestualidade, ambas em si construções/constrições sociais, constituídas basicamente por convenções. Naturalmente, no entanto, aqueles que pertencem a uma determinada cultura conhecem diversos de seus clichês.<sup>51</sup> Por exemplo, ao ouvir, no rádio, um cantor que não conheço visualmente cantar a palavra “coração”, posso facilmente imaginar o gesto correspondente de um cantor que, com um microfone em uma das mãos, leva a outra ao peito. Assim, se este mesmo cantor, numa *performance* ao vivo, não levar a mão ao peito, não fizer gesto nenhum ao dizer “coração”, ele já está performatizando, ainda que em negativo. Esta é a lógica da imobilidade em determinados *performers*, que pode ser lida como a negação do clichê e, por consequência, como uma tentativa de resistência política, no sentido de preservação da singularidade liberta dos vínculos sociais esvaziados, representados, no caso, pelos clichês.

### *Gestualidade clichê e paródia*

A *performance* musical está ligada à teatralização musical. A proposta da ópera de unir teatro e música, na busca especulativa sobre as grandes tragédias gregas,

---

<sup>51</sup> O musicólogo inglês Philip Tagg fez uma análise semiótica sobre conotações audiovisuais populares no artigo “Music, moving image, semiotics and the democratic right to know”, disponível no *site* [tagg.org/texts.html](http://tagg.org/texts.html).

problematizou a dicotomia imagem/som aos seus limites, criando a figura do ator-cantor como Maria Callas. A separação entre capacidades de músico e de ator surgiu apenas na Renascença e levou a contrastes que, por sua vez, podem ser transformados em especificidades de gênero. Por exemplo, o canto lírico demanda determinada postura corporal – costelas abertas, músculo reto abdominal livre – que limita movimentos do cantor. Um papel como Turandot, altamente exigente na sustentação de notas agudas, não permite uma movimentação solta e, assim, a postura concentrada da cantora, geralmente com os braços imóveis abertos ou as mãos unidas abaixo do peito (o que ajuda a manter a abertura das costelas) é incorporada à personagem como uma postura “oriental” e de psicologia inflexível [Figura 2].



Figura 2.: As costelas abertas de Turandot.

No cinema, a forma de arte audiovisual predominante na contemporaneidade, a música é subjugada pelo texto e pelo vídeo e constantemente subestimada, assim como nas novelas e mesmo no teatro não-musical. No entanto, como escreve o crítico Joseph Kerman, “Em ópera, o compositor é o dramaturgo”.<sup>52</sup> A única parceria na criação da partitura de uma ópera é entre o compositor e o libretista. O libreto é usualmente uma compressão e versificação (quando necessária) de uma obra literária já existente. Assim, os compositores de ópera são, de certo modo, responsáveis simultaneamente pela ação dramática e sua trilha sonora, porque, nesse gênero, ambas são a mesma coisa.

Num filme, constrói-se primeiro a ação, por exemplo uma luta de espadas, para depois se compor e gravar uma trilha que se acople às imagens; numa ópera, os golpes dessa luta obedecerão ao ritmo e sugestões da música, que é criada primeiro, contendo a ação abstrata dentro de si.<sup>53</sup> A ação já acontece no drama harmônico e rítmico interno que existe, em maior ou menor grau, em toda a música.

Figurino, cenário, iluminação e, principalmente, gestualidade e expressão corporal serviram, ao longo da história da ópera, para reiterar o que estava sendo dito na música; hoje, são recursos explorados na criação de eventuais novos significados, já que a partitura deve ser mantida como no original, mas não a direção cênica. A *performance* exigida dos cantores pelos *regisseurs* (diretores cênicos) é cada vez mais acrobática: a soprano Anna Netrebko, na montagem de *La traviata* (Verdi, 1853) do Festival de Salzburgo de 2005, cantou correndo, despindo-se, jogada no chão, numa agilidade característica de um musical da Broadway. Na busca dos diretores por cativar o público jovem, tomam-se licenças poéticas nas montagens de ópera, que vão além da praxe de transportar a história para um cenário de época diferente da originalmente desenhada.<sup>54</sup> A criatividade vai desde leves alterações visuais, como montar *Don Giovanni* de Mozart (1787) com roupas da época, porém em cores berrantes e irreais, até alterações cênicas

---

<sup>52</sup> KERMAN, J. *A ópera como drama*, p.118.

<sup>53</sup> Existem exceções quanto à prioridade criativa no cinema, podendo haver processos análogos ao da criação operística. A trilha do filme *Diários de motocicleta* foi composta por Gustavo Santaolalla antes das filmagens, como explicou o diretor Walter Salles em entrevista ao caderno Mais da Folha de São Paulo, em 26 de novembro de 2006: “Ao fazer a música após o filme, ela tende a sublinhar as imagens, e o ritmo já foi predeterminado pelas imagens. Ao fazer antes, há um verdadeiro diálogo.”

<sup>54</sup> O próprio Giuseppe Verdi foi obrigado a transpor a época de *La traviata* (1853) para o século XVIII nas primeiras apresentações, por causa da suposta imoralidade da história. Mais tarde, apenas, é que a montagem padrão se cristalizou com figurinos e cenários do início do século XIX.

como a gueixa Butterfly (*Madame Butterfly*, de Puccini, 1904) atendendo o celular. Na montagem de *La fanciulla del West* (Puccini, 1910) de julho de 2007, em Stuttgart, uma cantora subiu ao palco vestida como a protagonista de *Kill Bill vol.1*, filme de Quentin Tarantino de 2003. Um crítico alemão usou o termo “montagens MTV” para referir-se a esta e outras tentativas de atrair público de novas gerações.<sup>55</sup> Entra-se, aqui, numa espécie de retroalimentação da cultura do videoclipe para a ópera, à medida em que os *regisseurs* fogem dos clichês que são a fonte de ridicularização do gênero operístico – fuga que se vê até mesmo na exigência sobre os corpos dos cantores: a valorização da magreza a que a ópera foi, por muito tempo, imune, ganhou importância também na ópera, exatamente como na *performance* pop audiovisual.<sup>56</sup>

O videoclipe, embora recente, é uma forma midiática que produz e reproduz clichês com a mesma rapidez que a música pop – a música que explode, é descartada e renovada. A paródia é uma prática altamente disseminada no videoclipe, existindo até mesmo artistas especializados nela, como Weird Al Yankovic (seu *Like a surgeon* subverte a *performance* de Madonna em *Like a virgin*, transformando a virgem que se insinua dentro de uma gôndola veneziana num cirurgião que se retorce numa maca, num corredor de hospital). O vídeo da banda de rock punk Blink 182, *All the small things*, é um compêndio de clichês de vídeos de *boy bands*, grupos de garotos como Menudo e Polegar, com imagens dos punks tatuados correndo em câmera lenta numa praia deserta, cabelos ao vento e camisas abertas no peito. Recentemente, o videoclipe foi parodiado em outra mídia, o cinema: o filme *Letra e música*, de 2006, começa com um videoclipe de uma banda fictícia dos anos 1980, mostrando um resumo dos clichês sonoros e visuais (incluindo edição, fotografia, figurino e coreografias) da música pop da década.

Em todos estes três exemplos, entretanto, a paródia já é forma cristalizada e previsível: Weird Al é especialista nela, Blink 182 é uma banda punk numa época em que a atitude punk já foi incorporada à indústria pop e *Letra e música* é uma comédia romântica. Nesse contexto, a paródia perde o sentido de uma forma paralela ao canto ou à melodia: a paródia torna-se o próprio canto, o próprio clichê e o gesto do artista se

<sup>55</sup> Programa Kultur.21, exibido pela Deutsche Welle em 22 de julho de 2007.

<sup>56</sup> No meio teatral, o termo *physique du role* traduz a busca por um tipo corporal adequado ao papel. Sendo as personagens de muitas óperas do repertório mais comumente executado mulheres frágeis e mesmo doentias, a busca do *physique du role* necessariamente prioriza os corpos magros.

esvazia. Além disso, nesses três casos, a música é, em si, uma paródia: Weird Al regrava as músicas que parodia modificando apenas as letras, o Blink 182 pertence a um gênero de rock que nasceu como paródia – os primeiros punks tocavam sucessos musicais em versão rápida e distorcida – e a canção *Pop goes my heart*, do filme *Letra e música*, foi composta especialmente para o filme como um apanhado de clichês. Nesse sentido, embora tenham o firme propósito de subverter, equivalem ao exemplo do cantor que diz “coração” e leva a mão ao peito: as próprias paródias já se tornaram clichês.

Um exemplo de uma paródia em videoclipe que não perdeu sua potência se dá em *Bring it on*, do grupo Nick Cave and the Bad Seeds, com participação de Chris Bailey. A longa carreira do australiano Nick Cave é um exemplo de busca de uma singularidade sustentada, sendo que ele se imuniza constantemente contra rótulos e vínculos em seu trabalho, esquivando-se por meio de contradições e auto-ironias. *Bring it on* é uma balada de rock com letra evocativa de temas do Romantismo, característica do trabalho de Cave. Ouvindo-se a música, não há nada de irônico ou paródico em *Bring it on*, e seu videoclipe começa com um dos clichês do gênero, que é o da banda tocando em um cenário neutro, enquanto a câmera “apresenta” cada integrante. Ao primeiro refrão, porém, surge uma dúzia de dançarinas negras em roupas sumárias douradas, realizando gestos e passos obscenos ao redor da banda e voltadas para a câmera, como nos cliques de *rap* americano típicos dos anos 1990 e 2000. O efeito é algo equivalente ao que poderia acontecer se Chico Buarque cantasse cercado pelas dançarinas do É o Tchan.

Mais que o riso de reconhecimento, esse elemento visual surreal – paródico, ou seja, paralelo à melodia – pode provocar um estranhamento, já que contrasta inteiramente com a música tanto em gênero quanto em conteúdo, desviando seu foco romântico para dar-lhe novos e perturbadores significados. A superposição de música e imagem em *Bring it on* abre espaço, assim, para múltiplas interpretações.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> No site [www.youtube.com](http://www.youtube.com), cuja estrutura tecnológica ideal para assistir a vídeos musicais e que possibilita a troca de opiniões entre espectadores do mundo inteiro, as reações a *Bring it on* são as mais diversas. Em setembro de 2007, foram deixados (sob pseudônimos) tanto comentários que reconhecem o vídeo como resistência – “A little ‘fuck you’ to the ridiculousness to mainstream music.”, escreveu “feistyfluxy” – quanto exclamações atônitas: “rythmbaby” escreveu “WTF is that vid???? i can't see irony in it cause there's no link between the lyrics and the gals...sorry” (<http://www.youtube.com/watch?v=elaHaLl8T1k>, acessado em 20 de setembro de 2007. Os comentários foram copiados sem alteração). Em casos como esse, o videoclipe cumpre uma função muito maior que a de divulgação comercial de um disco, esquivando-se da lógica da indústria para atirar-se na falta de sentido e na noção aguda do acaso e do fortuito que caracteriza a arte contemporânea.

O videoclipe de *Bring it on* expõe, também, a dimensão pornográfica que se tornou quase necessária a esta forma audiovisual na última década, tanto nos artistas masculinos quanto femininos. A palavra pornografia, de acordo com o Online Etymology Dictionary, vem do grego *pornographos*, que designava aquele que escrevia sobre prostitutas (*porne*). O uso moderno da palavra teve início na década de 1880. Devido à quantidade de problemas legais suscitados pelo gênero, a definição do que é pornografia se fez necessária. Entretanto, o juiz Potter Stewart, da Corte Suprema dos Estados Unidos, diante de um processo envolvendo o gênero, deu a seguinte declaração em 1964: "I shall not today attempt further to define the kinds of material I understand to be embraced within that shorthand description [hard-core pornography]; and perhaps I could never succeed in intelligibly doing so. But I know it when I see it (...)".<sup>58</sup> Também nesta dissertação não existe a pretensão de definir o que é pornografia *hardcore*; passo, portanto, à busca de pontos em comum entre a ópera, a indústria musical e a pornografia.

#### *Profanação e sedução versus super-exposição*

O pensador Giorgio Agamben, no ensaio “Elogio da profanação”, defende que o capitalismo destruiu a potência da arte (e de toda a vida) por meio da sacralização geral, que impede a brincadeira, o gesto, a profanação do tipo da que a criança faz ao brincar alegremente com os papéis “sérios” do pai no escritório ou com um crucifixo. Agamben explica a ausência de profanação na atual era capitalista através do turismo, que transforma o lugar turístico num museu a céu aberto, intocável, imutável e, assim, impossível de ser experienciado como um local vivo – seria a “museificação do mundo”.<sup>59</sup> Tal lugar se torna improfanável, como as paródias de videoclipe que são imediatamente incorporadas à indústria, esvaziando sua potência subversiva.

O outro dispositivo capitalista para impedir a profanação, segundo Agamben, seria a pornografia. O autor descreve a mudança de orientação na história das fotos e dos filmes pornográficos: a princípio, as modelos tinham uma “expressão romântica e

---

<sup>58</sup> “Não tentarei mais, hoje, definir as espécies de material que compreendo como contidas naquela descrição abreviada; e talvez eu jamais pudesse conseguir fazê-lo inteligivelmente. Mas eu conheço-os quando os vejo.” [www.etymonline.com](http://www.etymonline.com)

<sup>59</sup> *Profanações*, p.73-74.



sonhadora” e a concepção das fotos era o de terem sido surpreendidas em seus quartos. Isto evoluiu para uma crescente consciência corporal das modelos e atrizes, que passaram a exagerar seus movimentos, e culminou na consciência da câmera como o principal fator de excitação. O ápice se traduz no olhar da modelo ou atriz voltado para a câmera, para o espectador, enquanto realiza os atos mais obscenos.<sup>60</sup>

Da mesma maneira que o que importa, na pornografia, não é mais a nudez em si e sim a exposição desta, o videoclipe nasceu numa lógica perversa de divulgação da música que desvia a atenção desta, ressaltando, através das imagens, sua condição de produto e não de arte. Madonna, defensora desde o início do videoclipe e talvez a artista que mais tenha sabido utilizar a indústria capitalista a seu favor, dançando com ela para a sobreviver, abusou abertamente das possibilidades pornográficas da imagem. Especulo que a primeira noção do videoclipe fosse semelhante à da antiga fotografia erótica, a de o espectador espiar um artista numa *performance* sem que ele soubesse disto, ou então, como é comum ainda hoje, que o artista se dirigisse à câmera como se ela fosse um espectador num show – é o caso de *Holiday*, de Madonna, em 1983. A cantora, entretanto, utiliza o olhar para a câmera como um meio em si, de exposição e provocação sexual, já no vídeo de *Like a virgin*, do ano seguinte. A incursão de Madonna pelos limites entre a música pop e a pornografia culmina no disco *Erotica* e no livro *Sex* de fotografia *soft-porn*, ambos de 1992.

Madonna é o caso de uma artista que, na aparente busca de uma auto-profanação, caminha lado a lado com a indústria pop, participando de seu jogo. Dessa maneira, Madonna corresponde artisticamente ao conceito de improfanável de Agamben. Atitude diversa é a tomada do grupo Nick Cave and the Bad Seeds, cujo *Bring it on* é uma tentativa política de profanar a indústria do videoclipe ao expor sua lógica anti-sedutora: a gestualidade pornô das dançarinas relega a música ao plano de fundo. Chama a atenção o fato de que o cantor não olha para a câmera em praticamente nenhum momento, enquanto as dançarinas se dirigem e se exibem sempre diretamente para ela, inclusive quando ambos se encontram no mesmo enquadramento.

Nesse caso, não olhar para a câmera deixou de ser estratégia “romântica e sonhadora” de excitação para se tornar recusa em assumir a consciência de ser objeto

---

<sup>60</sup> Idem, p.77.



pornográfico - confronto constante para *performers*, especialmente cantores, dançarinos e atores, cujo corpo é o instrumento artístico.<sup>61</sup> Ao mesmo tempo, tal resistência, ou recusa, toma uma forma romântica e sonhadora no sentido de oposição à pornografia contemporânea.

Em 1998, a banda inglesa Pulp expressou o desencantamento do artista cujo objetivo é a profanação mas que acaba por perder sua potência na super-exposição visual. O grupo tematizou o estrelato pop como um modo de pornografia no disco *This is hardcore* e expressou visualmente este conceito tanto na capa do cd [Figura 3] quanto no videoclipe da música homônima, primeiro *single* lançado no mercado anglo-saxão.<sup>62</sup> A modelo da capa, de incômoda estética pornô, tem a ausência mórbida de expressão que Agamben assim descreve: “Trata-se aqui da descarada indiferença que, antes de qualquer outra coisa, as manequins, as *pornostars* e as outras profissionais da exposição devem aprender a conquistar”.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Até os anos 1950, no Brasil, as profissões de atriz e prostituta eram semelhantes perante a CLT, segundo Sábato Magaldi no livro *Iniciação ao teatro*.

<sup>62</sup> O primeiro videoclipe produzido para a divulgação de um álbum recém-lançado é, de certo modo, privilegiado porque o ouvinte ainda não criou suas próprias imagens – ainda que abstratas – em relação à canção. *Bring it on*, por exemplo, utilizou-se do fato de não ter sido o primeiro videoclipe lançado para o álbum *Nocturama*, o que significa que muitos ouvintes já teriam escutado a canção e criado suas próprias imagens, previsivelmente mais românticas, para ela; de outro modo, talvez o videoclipe não provocasse tamanho estranhamento. Hoje, com a possibilidade de baixar discos pela internet e o “vazamento” de canções que ainda não foram lançadas, as práticas de ouvir música e ver clipes mudaram: é possível ouvir uma canção antes de assistir ao clipe, que normalmente precede e anuncia o lançamento do disco no mercado. Foi o caso de *When under ether*, da cantora P.J. Harvey, uma canção sobre aborto cujo vídeo, uma simples reunião de imagens do estúdio de gravação (propositalmente pobres, levando-se em conta toda a trajetória de vídeos visualmente exuberantes da cantora), suscitou reações como esta mensagem deixada por “DJDragon83” no youtube: “what a crap video!! This is the worst video i've ever seen by PJ Harvey. The woman who used to be so creative visually in her videos has delivered this dull footage of a studio to a song that doesn't even suit it. I imagined a great video for this song so i'm very disappointed. Great song, very bad video.” Entretanto, em 1998, ano em que o cd e o *single This is hardcore*, da banda inglesa Pulp, foram lançados, a prática do *download* ainda não era tão disseminada. As imagens do videoclipe *This is hardcore* foram veiculadas apenas pela televisão e, portanto, eram indissociáveis da canção, especialmente no Brasil, onde o acesso a novidades do rock alternativo se dava quase que inteiramente pela MTV e não pelas rádios.

<sup>63</sup> AGAMBEN, op.cit., p.78.

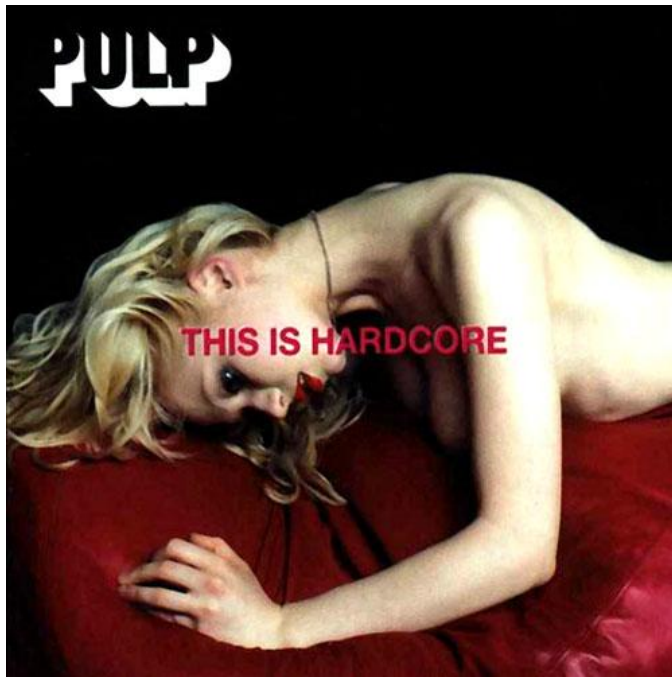


Figura 3: capa de *This is hardcore* (1998), da banda inglesa Pulp, com direção artística de John Currin

O videoclipe de *This is hardcore* foi um suicídio comercial de uma banda que estava no auge do sucesso na Europa: trata-se de uma música de quase sete minutos, sem refrão, e de um videoclipe de significados contraditórios e velados. A letra da canção, em que o narrador se dirige diretamente à sua nova parceira sexual, descrevendo o que acontecerá em sua noite pornográfica juntos, é cantada sobre um arranjo orquestral lento e escuro como as trilhas de filmes *noir*. O videoclipe evoca esta mesma atmosfera, ecoando visualmente a música e não a letra, de maneira a redobrar o estranhamento semântico. Nos primeiros dois terços do vídeo, há cenas aleatórias de um filme à la Hitchcock, incluindo testes de atores e o trabalho dos diretores, onde se misturam atores, modelos e os próprios membros do Pulp, indistinguíveis devido à ausência das *performances* musicais típicas de videoclipes. Por fim, num dos *crescendos* da canção, há uma cena em que o vocalista é metralhado e então o vídeo muda de direção: o cantor, que agora finalmente se dubla como na *performance* clichê do videoclipe, aparece cercado de dançarinas loiras em roupas douradas e coreografias do cinema dos anos 1940, num paraíso *kitsch* que ecoa aquele do filme do grupo britânico de comediantes Monty Python, *O sentido da vida* (1983). O céu segundo *This is hardcore*, entretanto, é uma tortura, segundo a expressão facial e corporal do vocalista, que agora, exausto e ciente de sua exposição, dirige-se diretamente à câmera, como as atrizes pornô descritas por Agamben.

O líder do Pulp, Jarvis Cocker, graduado em cinema, declarou em entrevistas à época do lançamento que *This is hardcore* comparava os astros da música pop aos atores pornô, apontando como, aos poucos, eles são consumidos e perdem a vibração inicial. Restam, assim, a indiferença e a impossibilidade de profanação, dentro do conceito de Agamben. Há um paralelo entre a perda de energia na realização profissional do artista pop e a perda da ingenuidade do ouvinte na “realização” das imagens no videoclipe, discutida no início deste capítulo. A passagem da sedução angélico-demoníaca da música à pornografia vazia do anúncio publicitário ecoa a tese de Jean Baudrillard quanto à ausência da sedução na contemporaneidade, quando a pornografia substitui recursos visuais como o *trompe-l’oeil* (engana-olho) renascentista, pintura de objetos em relevo nas paredes de um interior:

O *trompe-l'oeil* subtrai uma dimensão ao espaço real, e é isso que faz sua sedução. O pornô, ao contrário, acrescenta uma dimensão ao espaço do sexo; ele o faz mais real que o real – é o que causa sua ausência de sedução.<sup>64</sup>

Relaciono, desse modo, o *trompe-l'oeil* à sedutora imaginação da audição “unidimensional” – o som como dimensão única –, enquanto o videoclipe corre o risco de transformá-la em pornografia que revela e realiza, destruindo a capacidade de profanação que é o grande motivo da arte da sedução (ou da sedução na arte).

### *Ópera pornô*

O mesmo raciocínio até aqui desenvolvido vale para a ópera, no nível da montagem cênica de uma obra específica e seu risco de transformar a sedução da *performance* musical em pornografia, eliminando sua potência profanadora.

A sexualidade está presente no canto lírico e na ópera como forma de arte – ou seja, nos níveis imediatamente abaixo e acima da montagem cênica de uma obra específica – em dimensões tanto eróticas quanto pornográficas, dependendo do ângulo do qual se olha. Afinal, como na citação anterior do juiz Potter Stewart, a linha que separa as duas instâncias pode ser sutil.

Se o canto operístico ocorre, por definição, sem microfones ou qualquer trucagem estilo *trompe-l'oeil* (ou, melhor, engana-ouvido), então ele é comparável à verdade explícita e improfanável da pornografia *hardcore*.<sup>65</sup> Na forma-ópera há a mesma previsibilidade do enredo dos filmes pornô, descrita nos versos de *This is hardcore*: “That goes in there, then that goes in there, then that goes in there, then that goes in there, and then it’s over”.<sup>66</sup> Por fim, no nível da execução operística em geral, há o olhar dos cantores para fora da cena e em direção à platéia, mesmo em duetos amorosos – embora, na ópera, isso não se deva à consciência de ser objeto de contemplação, mas à necessidade dos cantores de visualizar os gestos do regente, no fosso em frente ao palco.

---

<sup>64</sup> *Da sedução*, p.36.

<sup>65</sup> Possivelmente, por ser o nível improfanável da ópera, o canto lírico é o primeiro motivo da eventual antipatia causada pela forma de arte operística, como dito no primeiro capítulo desta dissertação.

<sup>66</sup> “Aquilo entra ali, então aquilo entra ali, então aquilo entra ali e então acabou.”

Em ópera, a corporalidade está bem em cima da linha que separa sedução erótica e pornografia. Como tudo o que é operístico, o corpo nessa forma de arte é paroxístico, situado entre a intensa vivência física dos esportistas profissionais e a exibição decotada e colorida de um desfile de carnaval. Além disso, o aprendizado básico do canto lírico passa pela concentração da energia no baixo abdominal e por um insistente relaxamento da garganta, órgão que funciona como um esfíncter de som, o que pode ter conotações eróticas. Além disso, existe uma associação antiga e implícita entre a voz humana solista e a nudez, associação esta que fez a igreja cristã permitir apenas o canto gregoriano, conjunto, durante séculos. É essa mesma metáfora de nudez que faz o protagonista do romance *Doutor Fausto* de Thomas Mann, o compositor (inspirado parcialmente em Arnold Schoenberg) Adrian Leverkühn, rejeitar a música vocal solo.

Estas características de corporalidade e nudez, entretanto, são metafóricas, ou simbólicas, e talvez a oposição entre erotismo e pornografia resida na oposição entre o que se sugere e o que se afirma com todas as letras – ou todas as imagens. Se a música é pura sugestão, ela jamais pode ser categorizada como pornografia. Na ópera, assim, os aspectos potencialmente pornográficos seriam o texto e a cena teatral. Como trato, aqui, da tradição romântica da qual *Turandot* foi a última obra, o texto está longe dos padrões atuais de obscenidade; resta a montagem cênica, lugar de maior liberdade interpretativa sobre as óperas do passado.

Já mencionei, anteriormente, as montagens contemporâneas em que os *regisseurs* procuram maneiras de levar o público jovem à ópera, as “montagens-MTV”. Algumas delas ressaltam o já pronunciado erotismo dessa forma de arte, por meio dos signos do figurino e do cenário. A montagem da ópera cômica *L’italiana in Algeri* (Rossini, 1813) em Paris, 1998, vestiu a protagonista como uma dominatrix de franja escura e couro brilhante. Os marinheiros que rodeiam a personagem em sua primeira cena tinham à mostra bíceps falsos, de tamanho exagerado.

A montagem de *Lady MacBeth de Mzensk* (Shostakovich, 1932), no teatro de Weimar em 2006, traduziu os trechos instrumentais em cenas de sexo entre os protagonistas, numa montagem que, mais do que sedutora, é pornográfica na acepção de Agamben: ela torna impossível ao espectador profanar com sua própria imaginação o que recebe, já que tudo está explícito. Os esforços por atrair um público bombardeado por

informação sexualizada geraram até mesmo uma publicidade de *Turandot* para o teatro de Michigan, em 2007, semelhante ao anúncio padrão de moda ou perfume [Figura 4].



Figura 4: anúncio da montagem de *Turandot* no Michigan Opera Theatre, abril de 2007

Puccini foi, e ainda é, um compositor acusado de ser “comercial”, como o são vários diretores hollywoodianos, criadores de filmes considerados fáceis e massificados. Longe do estereótipo de gênio incompreendido, Puccini enriqueceu em vida graças ao que se pode chamar de uma indústria operística. Uma nota da correspondência com os libretistas, durante o processo de composição de *Turandot*, demonstra que, apesar de mergulhado na tradição romântica, Puccini estava atento às mudanças comportamentais e as queria trazer para a cena. No dueto final entre os protagonistas, ele idealizou um “beijo moderno”: “tutti presi si mettono a lingua in bocca!”<sup>67</sup>

Esse beijo explícito demarca o fim da grande tradição operística. No entanto, essa tradição nos é continuamente re-apresentada e, no *Zeitgeist* de anacronismo pós-moderno, o explícito que Puccini profetizou é transportado a qualquer obra pré-Puccini, gerando o risco do esvaziamento dessas óperas. Com espírito centrado no *mainstream* artístico, como o de Madonna, *regisseurs* entram na dança da sexualização por vezes pornográfica da indústria audiovisual, enfraquecendo a capacidade de profanação da ópera.

A forma de arte operística já é erótica por definição, sendo quase absolutamente centrada nos temas da morte e do amor. Uma montagem que ressalte tal erotismo traz para cena, para o campo visual, o que é apenas sugerido nas palavras e correspondentes linhas melódicas, transformando o *crescendo* orquestral em *close-up* pornográfico.

A ópera é o lugar do exagero e do grandioso, e também do representado e do convencional. O drama se faz, de fato, na abstração musical, por meio de um uso da voz tão longínquo do natural que o compositor italiano Luciano Berio comparou-a a um instrumento que se usa e depois se fecha num estojo, como qualquer outro.<sup>68</sup> Assim, apesar da extroversão musical, do volume, luzes e cores intensos associados à ópera, sua convencionalidade leva ao extremo oposto da introversão, atingindo regiões inconscientes do espectador que podem, como veremos no próximo capítulo, levá-lo a vivenciar um ensaio da própria morte. Mesmo os autores do volume *Opera*, da coleção *Eyewitness companions* – centrada na visualidade – consideram-na uma “intimate experience”.<sup>69</sup> Explicitar o implícito pode levar a montagem de uma ópera a um outro

<sup>67</sup> “Agarrados, metem-se a lingual na boca!” Apud ASHBROOK, W. e POWERS, H. *Puccini’s Turandot*, p.75.

<sup>68</sup> HOLLER, Marcos. *Apostila de história da música V – após 1940*, p.53.

<sup>69</sup> DUNTON-DOWER, L. e RIDING, A., *Opera*, p.10.

efeito na recepção da obra, transitando sutil e polemicamente entre os conceitos de erotismo e de pornografia, ou entre a sedução da experiência sensorial sinestésica, ambígua e profanatória e o acréscimo de uma dimensão “mais real que o real”, que pode eliminar a potência da obra.



### 3. MÚSICA E MORTE EM PUCCINI

Neste capítulo, passando do aspecto visual na ópera em geral para o músico-textual, centrado na partitura, proponho a conceituação da música como condutora da narrativa da ópera *Turandot*, tratando da relação de sua música com a morte e com algumas características da estética do sublime. As bases teóricas são o sublime de Edmund Burke e a hipótese proposta por Linda e Michael Hutcheon no livro *Opera: the Art of Dying*. A ópera, na visão desses autores, seria uma versão atual da *contemplatio mortis*, prática do início da modernidade ocidental de criação narrativa detalhada da própria morte ou de pessoas queridas para melhor apreciação, por contraste, da vida. A união extravagante de teatro, música e artes visuais da ópera e sua aberta obsessão com a morte permitiriam à audiência ensaiar, na penumbra segura da platéia, seu próprio fim.

#### *Simpatia e a arte de morrer*

No capítulo anterior, afirmei que a ópera se constituiu como forma de arte no fim do século XVI, na Itália, mas que apenas no quarto final do século XVII ela se estabilizou na configuração que reconhecemos hoje. No século XVIII, com a internacionalização do gênero, surgiram linhas operísticas específicas, aprofundadas no século XIX com o nacionalismo, sendo a alemã e a francesa, além da italiana, as mais significativas.

A ópera *Turandot*, deixada incompleta por Giacomo Puccini (1858-1924) e encenada pela primeira vez em 1926, não apenas está localizada na linha operística italiana, como é a última obra desta linha, segundo os musicólogos William Ashbrook e Harold Powers no livro *Puccini's Turandot – the end of the great tradition*. A “grande tradição” italiana a que se referem tem início por volta de 1675, com a definição da *aria da capo*.<sup>70</sup>

A ária, numa ópera, é uma composição para uma só voz e acompanhamento orquestral. As óperas do século XVII e XVIII eram basicamente divididas entre árias e recitativos. Estes últimos eram herança das especulações da Camerata Bardi, que buscavam o modo de encenar das tragédias gregas: trata-se de recitações entre a fala e o

---

<sup>70</sup> ASHBROOK, W. e POWERS, H. *Puccini's Turandot*, p.4-5.

canto, acompanhada apenas pelo baixo contínuo – normalmente constituído por um instrumento melódico grave e outro harmônico, como o cravo – onde se concentrava a ação dramática. As árias eram a música propriamente dita, com letras que eram comentários simples sobre os acontecimentos da história. Aos poucos, a ação foi se concentrando também na música: o terceiro ato de *As bodas de Fígaro*, que W.A. Mozart compôs em 1785, possui trechos relativamente longos de ação contínua acompanhado pela orquestra, sem interrupção para recitativos ou árias. A união de narrativa e orquestra culmina em Wagner, onde o tratamento musical para a história começa quando as cortinas são erguidas e só se interrompe quando elas são cerradas.

Giacomo Puccini, que compôs numa era pós-Wagner de música e ação dramática contínuas, é considerado por Ashbrook e Powers o nome final da tradição italiana que começa com a *aria da capo* e passa por Gioachino Rossini e Giuseppe Verdi. A tradição teria terminado com *Turandot* (1926), ou ainda com a morte de Puccini, que não conseguiu completar sua última obra. Afinal, embora ainda se componham óperas, é quase impossível que hoje se escreva um novo melodrama grandioso, pelo menos com intenções sérias. A “grande tradição” sobrevive na contemporaneidade pela representação constante de tais óperas no mundo inteiro e por sua herança em filmes, a princípio em cineastas como Cecil B. De Mille e, mais tarde, em cineastas-diretores de ópera como Franco Zeffirelli.<sup>71</sup>

As habilidades de um compositor de ópera se mostram na capacidade de expressar musicalmente o drama teatral com concisão narrativa e na conexão entre texto e aspectos visuais, ou cênicos, por meio da música. E são justamente essas as habilidades mais aclamadas de Giacomo Puccini, tendo sido, em vida, um sucesso de público equivalente ao dos filmes *blockbusters* americanos contemporâneos e mantendo vitalidade constante no limitado mercado de montagens de ópera até hoje. No entanto, a maior parte da crítica, baseada em padrões musicais eruditos, sempre o considerou superficial e apelativo. O próprio Puccini lamentava não conseguir compor música instrumental pura, sem apoio num texto dramático, e admitiu, numa carta a um dos libretistas de *Turandot*, só saber escrever música quando seus “fantoques” se moviam no palco.<sup>72</sup> Há, porém, unanimidade

---

<sup>71</sup> ASHBROOK e POWERS. Op. cit., p.6.

<sup>72</sup> Apud COELHO, L.M. *A ópera italiana após 1870*, p.168.

entre musicólogos quanto à técnica dramática de Puccini e quanto à sua capacidade de despertar *simpatia*, “no sentido etimológico de ‘sentir com’ (...) não só em relação às personagens ‘positivas’ e dignas de compaixão (Mimì, Butterfly, Angelica, Liù), mas também às ‘negativas’, que inspiram asco ou antipatia (Scarpia, a Zia Principessa, Pinkerton ou Turandot)”, como afirma o historiador de ópera Lauro Machado Coelho.<sup>73</sup>

A capacidade de despertar simpatia que caracteriza Puccini é o elo entre *Turandot* e a hipótese da *contemplatio mortis*, essencialmente uma arte do “sentir com”. O dicionário de inglês *Oxford* atribui sete significados à palavra *art*, sendo o último deles “an ability or a skill that you can develop with training and practice”.<sup>74</sup> O título *Opera: the art of dying*, livro de Linda e Michael Hutcheon, refere-se, obviamente, ao cantor-ator de ópera que performatiza a morte no palco, mas também, menos obviamente, à tradição medieval das *ars moriendi*. O título do livro sobre a morte na ópera apresenta, assim, a morte real como uma habilidade que, como qualquer outra, pode ser desenvolvida com treinamento em simulações.

As *ars moriendi* se compõem de um conjunto de imagens iconográficas e textos do século XV que tratam da hora da morte, difundido por meio da incipiente imprensa em vários países europeus. Os livros apresentavam as tentações que acometiam os moribundos no leito e explicavam o que fazer para evitá-las. Esses tratados sobre a boa morte substituíam o trabalho dos padres cristãos num período de alta mortalidade de fiéis e de sacerdotes pela peste negra.<sup>75</sup>

Os Hutcheon trabalham com a hipótese de que, no século XXI, a “arte de morrer” pode ser praticada através da ópera, gênero dramático-musical obcecado com a morte desde sua gênese. Em vez de comparar os efeitos da ópera à catarse aristotélica da tragédia, preferem ver esse processo como uma versão complexa da *contemplatio mortis*, uma prática meditativa adicionada às *ars moriendi*, coincidentemente, no mesmo período do surgimento da ópera. Nesta prática, imaginava-se a própria morte na forma de uma narrativa detalhada para depois se retomar a vida com interesse renovado; “like an audience member leaving the theater”, sugerem os autores.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> COELHO, L.M. Op. cit., p.167-168.

<sup>74</sup> WEHMEIER, S. (ed.). *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, p.57.

<sup>75</sup> ARIÈS, P. *O homem diante da morte*, vol.I, p.115.

<sup>76</sup> HUTCHEON, L. & HUTCHEON, M. *Opera: the art of dying*, p.24.

A ópera, e não outros gêneros narrativos e performáticos como cinema e teatro não-musical, seria o meio de maior potencial para a experiência da própria morte. Uma das razões para isso seria sua maior quantidade de elementos capazes de despertar sinestesia e simpatia no espectador: música, canto, texto, teatro, artes visuais (cenários, figurino, iluminação, etc.) e, em alguns casos, dança, num ambiente multi-sensorial característico de rituais de iniciação ou despedida primitivos e contemporâneos.<sup>77</sup> O convencionalismo característico da ópera levou o satirista Ambrose Bierce a descrevê-la como “uma peça que representa a vida em outro mundo, cujos habitantes cantam em vez de falar, gesticulam em vez de se mover e mantêm poses em lugar de posturas”.<sup>78</sup> Este convencionalismo da ópera é o próprio motivo de sua eficácia em propiciar um ambiente seguro de reflexão sobre o tabu contemporâneo da morte. De onde é possível inferir que a ópera propicia um movimento de aproximação e distanciamento através do qual se torna possível abordar o tema da morte.

#### *O sublime de Burke e a contemplatio mortis*

A simpatia como habilidade que permite a contemplação da própria morte é um tema que foi abordado, ainda que de forma indireta, já no século XVIII por Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. A ligação entre sublime, terror e morte é o motivo da relevância de Burke na escuta/leitura que faço de *Turandot*.

Em 1757, quando a *Investigação* foi publicada pela primeira vez, o termo “Estética” para o ramo filosófico que reflete sobre produção e recepção de obras de arte ainda não tinha se estabelecido plenamente.<sup>79</sup> O tratado de Edmund Burke (1729-1797), única incursão do estadista irlandês pelo assunto, está preso ao empirismo e o sensualismo, correntes de pensamento do século XVIII, segundo as quais os efeitos do belo e do sublime, na arte e na natureza, têm suas causas em algo inerente ao objeto observado, e não nos sentidos e intelecto do sujeito que olha/ouve/sente, nem no contexto cultural do objeto.

---

<sup>77</sup> Idem, ibidem, p.26.

<sup>78</sup> Apud GAMMOND, P. *Tudo que você precisa saber sobre ópera para nunca passar vergonha*, p.9.

<sup>79</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “A verdade sublime”. In: *A imitação dos modernos*, p.229-230.

O motivo de voltar minha atenção, aqui, ao trabalho de Burke, cujas teorias datadas aparentemente servem apenas como curiosidade, é, em primeiro lugar, sua importância na história da conceituação do sublime pela estética. Na apresentação à edição brasileira para a *Investigação*, a pesquisadora Enid Abreu Dobránszky escreve que Burke não é um grande teórico do sublime por não ter ido além dos limites do conceito clássico de natureza como fonte da arte e “substrato indispensável de todo julgamento estético”.<sup>80</sup> A importância do autor se deve à sua influência sobre o conceito de sublime de Kant, “cuja formulações constituem um divisor de águas entre a concepção mimética da arte e a estética do gênio”.<sup>81</sup>

O conceito kantiano de sublime envolve o sentimento de um infinito inexprimível e irrepresentável. Por sua vez, o conceito de gênio – amplificado no século XIX e retomado por Lyotard, que o traz ao contexto da arte contemporânea, denominando o sublime como “inumano”<sup>82</sup> - trata do artista cuja obra é um *memento* de sua busca por tocar o inexprimível. Em outras palavras, o gênio é aquele que encontra o sublime e não é derrotado por ele. No entanto, se o sublime é o inumano, é preciso ser inumano para vê-lo, assim como só a quem morre é permitido ver a morte.

Uma ilustração da busca pelo inapreensível é o poema infantil e *nonsense* de Lewis Carroll *The hunting of the snark – an agony in eight fits* (A caça ao *snark* – uma agonia em oito desmaios), de 1876, em que um grupo heterogêneo, seguindo um mapa branco, navega em busca do *Snark*, ente indefinido cujo nome ecoa nomes de animais, *shark* (tubarão), *snake* (cobra), *snail* (lesma), talvez uma quimera. Um dos personagens, denominado apenas como “o padeiro”, após sofrer um dos desmaios a que o subtítulo do poema se refere, narra aos outros tripulantes, perturbado, o aviso que um dia recebera de seu tio:

“But oh, beamish nephew, beware of the day,  
If your Snark be a Boojum! For then

---

<sup>80</sup> *Idem*, p.9.

<sup>81</sup> In: BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, p.7.

<sup>82</sup> LYOTARD, Jean-François. “The sublime and the avant-garde”. In: *The Inhuman*, p.89-107.

You will softly and suddenly vanish away,  
And never be met with again!"<sup>83</sup>

O *Snark-Boojum* é como uma cabeça de Medusa que não petrifica, mas faz desaparecer. Na última parte do poema, "Fit the eight: The vanishing" ("Desmaio oitavo: o desvanecimento"), o padeiro encontra o *Snark* e grita por seus companheiros, que o avistam no topo de um despenhadeiro – motivo de um dos quadros mais célebres do pintor romântico Caspar David Friedrich, "Viandante sobre a neblina" [figura 5] –, "erect and sublime", dizendo, num espasmo, "It's a Boo-" para afinal desaparecer sem deixar vestígios. A última estrofe do poema diz o seguinte:

"In the midst of the word he was trying to say,  
In the midst of his laughter and glee,  
He had softly and suddenly vanished away --  
For the Snark *was* a Boojum, you see."<sup>84</sup>

Lacoue-Labarthe coloca a definição canônica de sublime, que remonta a Longino, como "toda apresentação do inapresentável".<sup>85</sup> *The hunting of the Snark* pode ser lido como a paródia da dificuldade da captura, ou representação, deste sublime inumano, o indefinível *Snark-Boojum* que o personagem foi capaz de reconhecer, extático, mas não de capturar e de levar aos companheiros de busca.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> "Mas ó, sobrinho sorridente, cuidado / se seu Snark for um Boojum! Pois, então, / você desvanecerá suavemente e de uma vez, / e nunca mais será encontrado!" CARROLL, Lewis. *The hunting of the snark*, no endereço <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/CarSnar.html>

<sup>84</sup> "No meio da palavra que ele estava tentando dizer, / no meio de sua gargalhada e alegria, / ele havia desvanecido suavemente e de uma vez - / pois o Snark *era* um Boojum, veja só." Idem, Ibidem.

<sup>85</sup> *Op.cit.*, p.229.

<sup>86</sup> Outra visão fracassada do sublime pode ser lida na história do escritor amador que possui, em seu sótão, uma orbe que desvela o universo, no conto de Jorge Luis Borges *El Aleph* (1949).



Figura 5: Caspar David Friedrich, “Viandante sobre a neblina”, óleo sobre tela, 1818.

Edmund Burke, embora tivesse Longino como referência teórica, escreveu suas idéias sobre o sublime num momento em que a estética ainda era incipiente como disciplina. Ao longo da *Investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo*, ele opõe o sentimento do sublime ao sentimento do belo, associando-os, respectivamente, às noções de dor negativa, ou “deleite”, e de prazer positivo. Burke divide esses sentimentos em quatro conceitos. A dor negativa é a idéia de dor e de perigo que ocorre quando se está ao abrigo destes. Em contraponto, a dor e o perigo irremediáveis, como os que precedem a morte, equivalem à dor positiva. O prazer positivo nasce da paixão amorosa, seja luxuriosa ou terna, realizada ou não, pois a perda do objeto amado também gera prazer positivo. Ao prazer negativo, equivale a indiferença.

Dentre essas quatro espécies de paixão, as relativas à dor são as mais fortes, porque despertam o medo e dizem respeito à autopreservação. E o “deleite”, ou dor negativa, é o que desperta o sublime. Escreve Burke: “De fato, o terror é (...) o princípio primordial do sublime”.<sup>87</sup> Um terror abrigado, no entanto, como o de quem assiste a uma ópera, para os Hutcheon. Sobreponho, portanto, o conceito de dor negativa à noção da *contemplatio mortis*.

O tratado de Burke é dividido em curtas seções em que analisa as diversas características que seriam componentes do terror sublime. Não pretendo trazê-las ponto a ponto para “aplicá-las” a *Turandot*. Limito-me a pincelar ligações da ópera com o tratado de estética, que em si já é impressionista. Burke escreve que a palavra é mais adequada para a transmissão de sentimentos do que a imagem, complementando que “bastam determinados sons para incitar paixões, como prova o efeito da música instrumental”.<sup>88</sup>

A principal característica responsável pelo sublime de Burke é a obscuridade. O primeiro ato de *Turandot* se inicia com uma mensagem de terror. A personagem Turandot, como mostrarei no capítulo “Eros e Tânatos”, tem fortes associações com a lua, noite, morte, terror e erotismo. Ela não canta até a metade do segundo ato e, embora se fale nela o tempo todo no primeiro, ela só tem, nele, uma breve aparição silenciosa,

<sup>87</sup> *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, p.66.

<sup>88</sup> Idem, p.68.



potencializando o suspense e a aura de mistério ao seu redor. Trata-se não apenas do mistério em torno de uma bela princesa, mas do temível governante de Burke: “Os governos despóticos, que se fundam nas paixões humanas e principalmente na paixão do medo, protegem seu dirigente tanto quanto possível da vista do público”.<sup>89</sup>

A ópera *Turandot* abre com dissonâncias intermitentes na orquestra. No simbolismo musical histórico, dissonâncias podem representar o terror e notas repetidas podem representar a morte – como na famosa trilha de *Psicose*. A noção de dissonância mudou ao longo da história da música ocidental, começando pelo período do canto gregoriano, quando o intervalo de terça, hoje comum na música sertaneja e folclórica em geral, era considerado dissonante. O trítone, ou intervalo de quarta aumentada, por exemplo, era associado a forças demoníacas e, assim, proibido dentro da igreja. Hoje, o costume do ouvido às dissonâncias é tanto que o acorde com sétima maior, que contém um intervalo dissonante, é usado na bossa nova, por exemplo, para remeter à idéia de repouso. Puccini utilizava dissonâncias como símbolo de terror e barbarismo, assim como se faz em Hollywood até hoje, embora a música já estivesse aproximando-se do atonalismo e derrubando tais associações desde Wagner. A música de Puccini, no entanto, agradava o público, que até hoje o prefere a um *Wozzeck*, de Alban Berg, ou mesmo a um *Tristão e Isolda*, de Wagner.

O uso de dissonâncias e de repetição nos primeiros compassos de *Turandot* (exemplo de partitura 1) precede e acompanha o seguinte anúncio de um mandarim:

Popolo di Pekino! La legge è questa:  
 Turandot la Pura sposa sarà di chi,  
 di sangue regio,  
 spieghi i tre enigmi ch'ella proporrà.  
 Ma chi affronta il cimento  
 e vinto resta porga alla scure la superba testa!<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Idem, p.67.

<sup>90</sup> “Povo de Pequim! A lei é esta:  
 Turandot, a Pura, será esposa de quem,  
 de sangue régio,  
 resolver os três enigmas que ela proporá.  
 Mas aquele que errar



**Exemplo de partitura 1:** quinto e sexto compassos de *Turandot*, com sons dissonantes e intermitentes que evocam terror.<sup>91</sup>

O terror das palavras é reafirmado na intermitência dos acordes na orquestra. Além disso, no anúncio do mandarim se inicia um processo de construção de suspense em torno da figura bela e assassina de Turandot, *femme fatale* contraditória ou ironicamente alcunhada como “a Pura”. Um dos pontos constituintes do sublime de Edmund Burke é a subitaneidade, em que explica que o início ou cessação repentinos de um som forte tem grande poder de aterrorizar e, portanto, produzir o sublime: “It may be observed that a single sound of some strength, though but of short duration, if repeated after intervals, has a grand effect.”<sup>92</sup> É assim o acorde dos primeiros compassos de *Turandot*, como visto no exemplo 1.

A subitaneidade de Burke traduz um conceito de terror e morte na música de Puccini. Na próxima seção, tratarei de outro trecho de *Turandot*, cuja construção musical é o que produz a possibilidade da *contemplatio mortis* através da sugestão subliminar de um presságio. Defendo que isto é possível somente por meio do teatro musicado, que permite a polifonia de discursos verbais.

---

e for vencido, deverá submeter sua cabeça soberba à espada!”

<sup>91</sup> Este e outros exemplos de partituras foram transcritos a partir da edição de *Turandot* da Ricordi, 2000.

<sup>92</sup> “Pode-se observar que um único som de alguma força, embora de duração curta, se repetido após intervalos, tem um grande efeito.” Do site <http://www.bartleby.com/24/2/>

*Liù e contemplatio mortis*

Liù é uma das protagonistas da ópera aqui investigada. Puccini convocou dois libretistas para escrevê-la, Adami e Simoni, com quem se correspondia intensamente e em cujo trabalho interferia a ponto de criar, sozinho, uma personagem nova – a escrava Liù não equivale a nenhuma personagem das versões da história que inspiraram o libreto [Figura 6]. Ela é o ponto de partida para a transformação de Turandot de mulher fria em mulher amorosa, que detalharei nos últimos dois capítulos desta dissertação.

Para verificar a já explicitada hipótese dos Hutcheon, devo necessariamente analisar o entrelaçamento das convenções musicais e das convenções narrativas na configuração daquilo que os teóricos consideram como *contemplatio mortis*. Afinal, o gênero operístico se encontra na fronteira entre a música e o teatro, e este último já é um composto de artes dramáticas, artes visuais e literatura. Analogias, referências e contradições entre música e palavra podem contribuir para a eficácia da narrativa e, assim, para a efetividade do processo de *contemplatio mortis*.



Figura 6.: A soprano ítalo-americana Anna Moffo como Liù, em 1957

Antes de me debruçar sobre o trecho de *Turandot*, darei um exemplo cinematográfico de como a trilha sonora de uma obra de grande popularidade como *Guerra nas Estrelas* pode demonstrar o importante papel da música numa narrativa. O compositor da trilha, John Williams, utiliza técnicas operísticas como o chamado *Leitmotiv* (motivo condutor), atribuído a Wagner, mas amplamente utilizado por outros predecessores: trata-se de uma melodia que simboliza uma personagem, objeto ou sentimento, e que acompanha cada aparição sua. Numa das cenas iniciais do Episódio III há, também, um exemplo do recurso operístico da contradição entre música e ação, que facilmente passa despercebido à racionalidade do espectador, focada na imagem e nas palavras dos atores: quando a mocinha anuncia ao herói que espera um filho seu, ele diz que “isso é maravilhoso”. A música, porém, ganha tons escuros e dissonantes, anunciando, em surdina, a futura tragédia relacionada àquela gravidez.

Na primeira cena do primeiro ato de *Turandot*, há um anúncio semelhante inserido na apresentação da escrava Liù ao príncipe Calaf, ocorrida na praça de Pequim. Enquanto Liù explica que um mero sorriso dele foi o motivo da penúria por que ela passou para salvar o velho rei, o coro incita o carrasco a afiar suas armas – as mesmas com que, no terceiro ato, Liù será torturada por causa de Calaf.

No exemplo anterior, do filme *Guerra nas Estrelas*, a contradição acontece entre o plano musical e o plano visual e lingüístico. Na ópera, porém, palavras e música não se separam, e Puccini recorreu à duplicação da cena em dois planos visuais simultâneos: num deles, Liù conversa com Calaf e no outro, o povo exorta o carrasco e seus ajudantes a apressarem a próxima execução. Assim, os discursos se entrelaçam de modo aparentemente aleatório, observando-se apenas o texto verbal:

*IL PRINCIPE:*

*Liù... chi sei?*

*LIÙ (umilmente):*

*Nulla sono... uma schiava, mio signore...*

*LA FOLLA (interno):*

*SOPRANI: Gira le cote!*

*TENORI: Gira le cote!*

*IL PRINCIPE:*

*E perchè tanta angoscia hai diviso?*

*LA FOLLA (un gruppo, entrando):*

*TENORI: Gira le cote!*

*LIÙ:*

*Perchè un dì...*

*(Entra un gruppo dei servi del boja preceduto dai portatori della cote per arrotare la grande cimitarra del boja.)*

*LA FOLLA:*

*SOPRANI: Gira le cote!*

*LIÙ:*

*...nella reggia, mi hai sorriso.*

*O PRÍNCIPE:*

*Liù, quem és?*

*LIÙ (humildemente):*

*Nada sou... uma escrava, meu senhor...*

*O POVO (fora do palco):*

*SOPRANOS: Gira a amoladeira!*

*TENORES: Gira a amoladeira!*

*O PRÍNCIPE:*

*E por que partilhaste de tanto sofrimento?*

*O POVO (um grupo, entrando):*

*TENORES: Gira a amoladeira!*

*LIÙ:*

*Porque um dia...*

*(Entra um grupo de servos do carrasco, precedido pelos carregadores da amoladeira para afiar a grande cimitarra do carrasco.)*

*O POVO:*

*SOPRANOS: Gira a amoladeira!*

*LIÙ:*

*...no palácio, sorriste para mim.*



The musical score consists of two systems of staves. The first system has four staves. The top staff has the lyrics "Perchè un di...". The second staff has the lyrics "E perchè tanta angoscia hai di - vi - so?". The third staff has the lyrics "co - te!" and "(un gruppo, entrando)". The fourth staff has the lyrics "Gi - ra le", "(interno)", and "(un gruppo, entrando)". The second system has four staves. The top staff has the lyrics "nel - la reg - gia, mi hai sor - ri - so.". The second staff has the lyrics "(Entra un gruppo dei servi del boja preceduto dai portatori della cote per arrotare la grande scimitarra del boja.)". The third staff has the lyrics "co - te!".

**Exemplo de partitura 2:** a música permite simultaneidade de discursos diferentes, entrelaçando significados que, no caso, atuam como um presságio de morte.

A música tonal, como definida por José Miguel Wisnik em *O som e o sentido*, caracteriza-se por “uma nota *tônica*, que se impõe sobre as demais notas da escala, polarizando-as”, e por uma rede de encadeamentos harmônicos que geram idéia de tensão e repouso, num paralelo com o clímax e o desfecho da narrativa literária. O extremo crescimento da tensão em detrimento do repouso, no século XIX, levou à música atonal, que



rompe com esses conceitos.<sup>93</sup> Uma das características dos compositores da primeira metade do século XX é uma música fronteira, situada entre a tradição tonal e a atonalidade, esta radicalizada apenas pelo alemão Arnold Schoenberg (1874-1951) e seus discípulos.<sup>94</sup> Puccini incluiu em *Turandot* elementos modernos como bitonalidade (uso de duas tônicas polarizadoras simultaneamente) e trechos de música nem tonal mas tampouco atonal, como a do francês Claude Debussy (1862-1918). No entanto, a técnica de composição de *Turandot* baseia-se a maior parte do tempo na tonalidade, explicada pela teoria funcional da harmonia. É esse o motivo teórico-musical por que esta é considerada a última ópera italiana tradicional.

A partir de uma análise funcional da música, podemos perceber como, no trecho da ópera exemplificado, as inserções são inseparáveis da fala de Liù.<sup>95</sup> O coro canta a mesma nota que ela e na mesma dinâmica de *piano* que, se em Liù é signo de suavidade e humildade, no coro agitado se deve à suposta distância: expulso da praça, ou seja, do palco, pelos soldados, o coro deve cantar invisível, das coxias.

Sendo as inserções aparentemente um acaso cênico, porém tendo suas notas e sua dinâmica justificadas e, portanto, bem codificadas, o efeito é sutil e subliminar. No entanto, as inserções do coro, musicalmente ligadas à apresentação da personagem Liù, possibilitam uma nova significação: o prenúncio de morte. Desse modo, o espectador é imperceptivelmente preparado para o fim da personagem e, de acordo com a hipótese dos Hutcheon, para a própria morte também. *Turandot* permitiria, desse modo, uma reminiscência dos tempos medievais a que Philippe Ariès, em sua história da morte no ocidente, refere-se como os da “morte domada”, em que esta “dava tempo para ser percebida”.<sup>96</sup> Ou seja, uma morte que se fazia anunciar mística e intimamente a cada indivíduo, permitindo, assim, uma preparação ritual, ou psicológica, para esse momento.

<sup>93</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*, p.106-107.

<sup>94</sup> As idéias de atonalidade do compositor fictício de *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann, coincidem com as de Schoenberg. Esse romance, segundo Solange Ribeiro de Oliveira em *Literatura e música* (p.25), gerou mais de mil trabalhos sobre a aproximação entre música e literatura.

<sup>95</sup> A teoria funcional da harmonia atribui uma função dentre três possíveis a cada acorde em uma seqüência. As funções chamam-se Tônica (idéia de repouso), Subdominante (afastamento do repouso) e Dominante (tensão).

<sup>96</sup> ARIÈS, P. *O homem diante da morte*, vol.I, p.7.

#### 4. A MULHER DRAGÃO

No capítulo anterior, tratei de um trecho de *Turandot* observando a partitura em busca de entrelaçamentos entre música e narrativa. Aqui, abordo um ponto específico relacionado à personagem Turandot, o do arquétipo da mulher fálica descrita por Julia Kristeva. A ligação entre potência feminina e desistência da feminilidade e/ou maternidade se dá em repetidas histórias, num personagem que se repete tanto visual quanto psicologicamente.

##### *Anima negativa*

Freud chamava os elementos dos sonhos que são estranhos ao cotidiano do sonhador de “resíduos arcaicos”. Jung considera essa expressão pejorativa, chamando as imagens sem explicação e comuns a diversos sonhadores de “arquétipos” ou “imagens primordiais”<sup>97</sup> – sendo a “mãe”, a “criança”, a “sombra” e o *animus* ou *anima* os mais importantes mitologemas, de acordo com o teórico russo E.M. Meletínski. Elas seriam “representações herdadas”, ou seja, uma informação genética tão comum quanto o formato do organismo, equivalente a “conhecimentos” inatos a determinadas espécies animais, como a linguagem das abelhas.<sup>98</sup> Na análise junguiana dos sonhos, todos os personagens são parte de nós mesmos. Uma criança ou uma velha que guiam e dão conselhos representam a busca pelo *self*, ou seja, a totalidade do ser. Um homem, conhecido ou não, no sonho de uma mulher, representa seu *animus*, ou sua própria parte masculina.

Falar na mulher fálica é falar na *anima*, que, como explica a analista Marie-Louise von Franz, “é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem”, incluindo o relacionamento dele com seu próprio inconsciente – atributo arcaicamente feminino, em cuja acepção a *anima* é uma feiticeira ou sacerdotisa. Ela também se traduz no par santa-prostituta.<sup>99</sup>

No processo junguiano de totalização do ser, existem vários estágios da *anima* (e do *animus*). A *anima* negativa pode ser um “demônio da morte” – ou, para os franceses, *femme fatale*. Trata-se da mulher “fascinantemente nebulosa” pela qual um homem apaixona-se

---

<sup>97</sup> JUNG. *O homem e seus símbolos*, p.67.

<sup>98</sup> MELETÍNSKI. *Os arquétipos literários*, p.21-22.

<sup>99</sup> FRANZ. “O processo de individuação” In: *O homem e seus símbolos*, p.177.

súbita e perdidamente e a qual ele precisa apaziguar para encontrar o *self*.<sup>100</sup> Lendas orientais trazem a recorrente figura da “donzela venenosa”, a bela que mata os amantes na primeira noite com eles. Nos contos de fadas ocidentais, a versão negativa da *anima* se traduz na bruxa má, “fria e indiferente como certos aspectos violentos da própria natureza”.<sup>101</sup> Uma lenda austríaca descrita por Franz descreve uma princesa negra enfeitiçada que mata os soldados obrigados a vigiá-la, um por noite, até que um deles consegue fugir, libertá-la e se casar com ela, como consegue Calaf em *Turandot*.<sup>102</sup> Outros exemplos contidos em *O homem e seus símbolos* ainda incluem: Salomé, o mito antigo da sereia, a Rusalka (mito eslavo de espíritos de jovens afogadas que enfeitiçavam e afogavam homens), a protagonista de *O anjo azul* e a Rainha da Noite da ópera *A flauta mágica*, de Mozart.

O arquétipo europeu da rainha ou princesa gelada está presente nos contos de fadas de Andersen como *A rainha da neve* e a famosa madrasta da *Branca de neve*, e também é colado à imagem de políticas poderosas como a primeira-ministra inglesa Margaret Thatcher, a “dama de ferro”. As associações com o poder político ou divino podem ser tanto relativas à pulsão de vida quanto a de morte, da psicanálise. Em relação à ligação entre o aspecto amoroso e o de poder, Julia Kristeva escreve que “o amor contém sempre, indubitavelmente, um amor do poder. (...) seja como for, o amor aproxima-nos sempre da soberania.”<sup>103</sup> Por outro lado, há algo de cadavérico na rigidez do poder, como, num exemplo literário, na descrição do Riobaldo de *Grande sertão: veredas* sobre seu chefe jagunço: “tão diverso e reinante, que, mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido.”<sup>104</sup>

M.-L. Franz fala em uma deusa chinesa, Kwan-Yin ou “Dama da Lua”, que equivale à Virgem Maria: “Uma figura mais popular da *anima* chinesa é a ‘Dama da Lua’, que concede o dom da poesia ou da música a seus favoritos, a quem pode também tornar imortais.”<sup>105</sup> A *Turandot* de Puccini, apesar da forte associação com a lua, não parece se enquadrar na benesse da *anima* chinesa. Pelo contrário, o seu caráter de esfinge configura um sub-arquétipo da *anima* negativa:

---

<sup>100</sup> Idem, p.179.

<sup>101</sup> Idem, p.179.

<sup>102</sup> Idem, p.196.

<sup>103</sup> KRISTEVA, p.29.

<sup>104</sup> ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p.271.

<sup>105</sup> FRANZ. Op.cit., p.187.

Uma manifestação ainda mais sutil da *anima* negativa aparece, em alguns contos de fada, sob a forma da princesa que pede a seus pretendentes que respondam a uma série de enigmas ou que se escondam exatamente à sua frente. Os candidatos morrem se não conseguirem encontrar as respostas ou se ela descobre onde se esconderam, e a princesa ganha sempre. A *anima* sob este aspecto envolve os homens num jogo intelectual destruidor.<sup>106</sup>

As associações do arquétipo da princesa ou rainha gelada com o oriente aparecem com alguma constância na cultura contemporânea. No filme *A ameaça fantasma* (1998), da saga cinematográfica *Guerra nas estrelas*, abertamente calcada em histórias e personagens arquetípicos, há uma jovem e gélida rainha, Amidala, que no decorrer dos filmes se transmuta em esposa amorosa e mãe. Seu figurino orientalizado e com enormes enfeites na cabeça tem uma semelhança notável com o *design* tradicional de Turandot, embora a roupa de Amidala se aproxime do *kimono* japonês [Figura 7].

O figurino da cantora islandesa Björk na capa do cd *Homogenic* (1997) também é inspirado no visual nipônico e pode ser visto como mais uma encarnação da já citada mulher fálica de Kristeva ou da *anima* negativa de Franz, trazendo o mesmo elemento de estranhamento oriental característico de Turandot, da Rainha da Noite e da rainha Amidala, além de um penteado que pode simular o “ouvido do entendimento” virginal que descreverei mais adiante [Figura 8]. A própria Björk, em entrevista à época do lançamento, descreveu *Homogenic* como sua criação musical mais “masculina”.

---

<sup>106</sup> Idem, p.179.

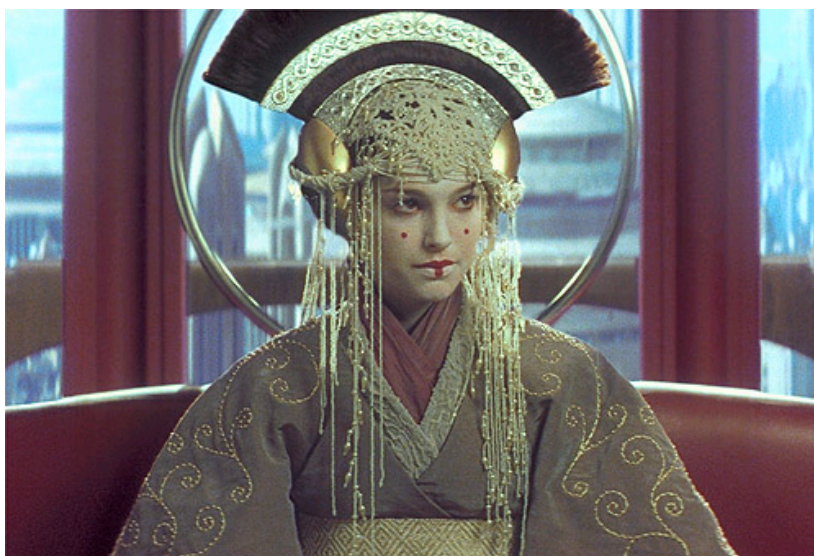


Figura 7: A princesa Amidala, da trilogia *Star Wars*, e seu figurino semelhante ao de Turandot. Ao fundo, prédios de formato fálico reforçam a construção da personagem rígida e poderosa.



Figura 8: Capa do disco *Homogenic* (1997), da cantora islandesa Björk

*Poder e castidade*

Outro personagem que se sobrepõe ao arquétipo feminino e enigmático no topo do poder é, contraditoriamente, um homem: o rei Ludwig II, que governou a Baviera no final do século XIX, e que foi retratado por Luchino Visconti no filme *Ludwig*, de 1972. Ludwig II tinha grande ligação com a arte e sangrou os cofres reais na construção de castelos esplendorosos e no mecenato do então visionário compositor Richard Wagner. Foi graças a Ludwig que se construiu Bayreuth, o teatro que Wagner projetou e que configurou a nossa noção contemporânea de um teatro de ópera e, indiretamente, de cinema – com a orquestra invisível, no fosso, e as luzes da platéia apagadas. Com base nesses gastos excessivos, os inimigos do rei reuniram uma junta psiquiátrica que o destituiu do poder, o que o levou ao suicídio pouco depois.

O Ludwig de Visconti encarna o poder frígido feminino porque, na tese do filme, ele teria sido um homossexual latente numa situação de repressão absoluta. Assim como a mulher poderosa assume um componente masculino, fálico, para se manter no poder, Ludwig era um soberano com elementos femininos exacerbados – como a grande sensibilidade e também sua aura enigmática.

Se a mulher é o grande enigma da psicanálise, para Freud, e Turandot é metáfora esfíngica de todas as mulheres, o rei Ludwig, que aprecia o enigma em torno de sua personalidade, possui um componente feminino que o aproxima, num equilíbrio invertido de elementos, das mulheres poderosas. Na última cena do personagem Ludwig no filme, seu monólogo pré-suicídio para o seu psiquiatra toca em diversos temas recorrentes em torno do arquétipo da mulher poderosa e, especialmente, de Turandot, como a noite, a lua e o mistério em oposição ao dia e à razão:

Não há coisa mais bela e fascinante que a noite. Dizem que o culto à noite, à lua, é um culto materno, e o do sol, do dia, um mito viril, paterno. Ainda assim, o mistério e a grandiosidade da noite sempre foram, para mim, o ilimitado e sublime reino dos heróis, e, portanto, o da razão. Pobre dr.Gudden! Obrigado a me estudar de manhã à noite, da noite à manhã, mas eu sou um enigma. Quero permanecer um enigma, para sempre. Para os outros e para mim mesmo.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> DVD *Ludwig*. Roteiro de Luchino Visconti e Enrico Medioli.



Aparentemente, não haveria outro caminho para Turandot permanecer esfinge que sua própria morte – ou a morte simbólica, em vida, que a protagonista do filme *Elizabeth* (1998) escolhe ao final do filme, ao mandar cortar os longos e femininos cabelos ao som do *Requiem* (missa fúnebre) de Mozart.

Um dos temas-pilares de *Turandot* é a sexualização da princesa, cuja idade, afinal, não sabemos – pode tratar-se de uma mulher adulta e casta ou de uma adolescente, recém-chegada à idade de casar, e que foge deste desígnio através da inteligência de seus enigmas.<sup>108</sup> O temor da sexualidade que a poderosa gélida esconde é a tese defendida na *Turandot* de Puccini, em que o beijo forçado configura um final feliz.

Há versões do arquétipo da princesa fria, entretanto, em que ela consegue ao menos prolongar sua castidade e, assim, seu poder, sem precisar morrer por isso. No filme *Labirinto* (1986), a adolescente Sarah, na primeira cena, está fantasiada de princesa medieval e, orgulhosa, afirma seu poder para um antagonista imaginário. Na próxima cena, na contemporaneidade real, sua madrasta reclama que ela deveria estar tendo encontros amorosos em vez de brincar de princesa, pressionando sua sexualização. Ao longo do filme, Sarah enfrenta o Rei Goblin, por quem sente uma confusa atração e que lhe propõe, no final: “Just let me rule you, and you can have everything that you want.”<sup>109</sup> Diferente de Turandot, Sarah nega a majestade masculina e vence, conservando seu poder virginal.<sup>110</sup>

### “Chase the dragon”<sup>111</sup>

O dragão é um animal recorrente em mitologias do mundo inteiro, sem conexão aparente entre si – um arquétipo, portanto. Na China, o dragão é símbolo nacional e um deles, *Yuan-shi tian-zong*, pertence à alta hierarquia de divindades taoístas.<sup>112</sup> Embora na ópera de Puccini não haja associação verbal entre Turandot e o dragão, é comum haver associações visuais, criadas *a posteriori*. Na montagem *Turandot alla città proibita*, dirigida pelo cineasta

<sup>108</sup> Muitos personagens de ópera trazem este problema intrínseco: são adolescentes, mas a dificuldade vocal de seus papéis exige intérpretes muito mais velhos. A Isolda de Wagner tem, supostamente, cerca de 17 anos, mas o papel necessita de uma cantora de grande técnica e maturidade vocal, sendo virtualmente impossível para uma adolescente executá-lo. Nas montagens de Turandot, há ainda o problema da decepção com a aparência da cantora, após os insistentes louvores à sua beleza ao longo de um ato e meio. É por isto que muitos diretores cobrem o rosto da protagonista com camadas e camadas de maquiagem, justificadas pelo exotismo bárbaro e misterioso da princesa.

<sup>109</sup> “Apenas deixe-me mandar em você, e você pode ter tudo o que quiser”.

<sup>110</sup> No entanto, é também notável que o Rei Goblin, diferente de Calaf, jamais força fisicamente sua pretendida.

<sup>111</sup> Literalmente, “perseguir o dragão”, expressão idiomática inglesa referente ao uso de heroína, droga mesmerizante e destruidora como a *anima* negativa.

<sup>112</sup> Do verbete “dragão” da Wikipedia.

chinês Zhang Yimou em 1999, a cena dos enigmas no segundo ato é entrecortada por imagens de pinturas de dragões. Também há dragões nas vestes da princesa nos desenhos de Umberto Brunelleschi para o figurino da estréia de *Turandot*, no Teatro Alla Scala de Milão.<sup>113</sup> Outro exemplo é o pôster da ópera desenhado pelo polonês Rafal Olbinski em 2003 [Figura 9].

O filme *O diabo veste Prada*, de 2006, tem estrutura narrativa de um conto de fadas e, apesar de a heroína em busca do *self* ser uma mulher (de nome masculino, Andy), a ela se contrapõe a *anima* negativa Miranda Priestly, cujo sobrenome traz conotações de sacerdócio masculino (*priest*). Miranda, o “diabo” que veste Prada, é a editora-chefe de uma grande revista de moda, o que faz dela a personalidade mais poderosa do meio, rainha cruel da indústria da beleza. Magoada pelo fardo de não conseguir manter nenhum casamento, Miranda menciona a alcunha que o jornalismo sensacionalista lhe dá: “The dragon-lady”.

Vladimir Propp estudou os dragões no folclore russo. Nesses contos, a característica mais constante do animal quimérico é o fato de ter diversas cabeças.<sup>114</sup> Simbolicamente, o dragão se associa novamente com a *Turandot* de Puccini, que manda decapitar os pretendentes frustrados e pendurar as cabeças nos muros de Pequim. Por sua vez, as várias cabeças decepadas reaparecem no arquétipo da santa, na versão da Nossa Senhora da Cabeça, venerada no Brasil como curadora das doenças cerebrais. Embora a mitologia desta santa não esteja ligada a decapitação, mas a uma aparição no Pico da Cabeza, na Andaluzia, onde restituiu um braço a uma vítima dos mouros, sua representação pictórica carrega uma cabeça de homem numa das mãos, ecoando a já mencionada *femme fatale* Salomé [Figura 10].

---

<sup>113</sup> ASHBROOK & POWERS. *Puccini's Turandot – The end of the great tradition*, capa.

<sup>114</sup> PROPP. *As raízes históricas do conto maravilhoso*, p.260.





Figura 9: Pôster de *Turandot* por Rafal Olbinski, 2003.



Figura 10: Nossa Senhora da Cabeça.

A santa, como expus ao início deste capítulo, é uma das facetas da *anima*. A Turandot de Puccini, embora seja caracteristicamente negativa, é chamada de A Pura e possui pontos em comum com descrição de Julia Kristeva em sua pesquisa sobre a história da principal figura feminina da cristandade, a Virgem Maria, depositária de poder político e divino.<sup>115</sup> Diria, mesmo, que são as diferenças entre Turandot e a Virgem que fazem dela uma personagem negativa.

A idéia de uma mãe virgem, segundo Kristeva, foi configurada para lidar com a paranóia feminina e acalmar a angústia social. As mulheres protestantes, em cuja religião a Virgem Maria não tem a mesma importância que no catolicismo, lutaram mais por igualdade sociopolítica que as mulheres católicas.<sup>116</sup> Turandot tem semelhanças com a Virgem mas não com o arquétipo da mãe, e é por isso que ela é uma mulher paranóica. Como Maria, Turandot nega o outro sexo, submetendo-se apenas ao que é divino (Deus-pai, ou o velho imperador Altoum, chamado “filho do céu”, na ópera). Ela assume a inveja paranóica feminina se auto-proclamando uma deusa pura, filha do céu, como Maria que é a rainha dos céus.<sup>117</sup>

O manto medieval da Virgem destaca os seios, de modo semelhante ao figurino original de Turandot.<sup>118</sup> Há ainda, como semelhança entre a santa e a princesa imaginária, a valorização da dor, que Turandot cultivava cuidadosamente no luto pela antepassada morta há dois mil anos, embora não haja o pranto característico da Virgem Maria até o final da ópera. A figura da Virgem também é associada a uma valorização do ouvido – “incitação a substituir o corpo sexuado por um ouvido do entendimento”<sup>119</sup>, refletido na espera de Turandot pela resolução dos enigmas, e que é sugerido na versão da mulher fálica da cantora Björk, na mencionada capa do cd *Homogenic* [Figura 8]. Por fim, Turandot tem o mesmo fantasma paranóico da Virgem de ser imune à morte e, assim como ela, tem repúdio a qualquer outra mulher por se enxergar como Uma. Note-se que Turandot não tem mãe.<sup>120</sup>

Entretanto, Turandot não é santa, porque não é a mãe das instituições terrestres como Maria é a rainha da Igreja. Segundo Kristeva, a única maneira de a Virgem Maria estancar sua megalomania de mulher poderosa é através do filho, e é por causa deste pacto que Maria se

<sup>115</sup> KRISTEVA. *Histórias de amor*, p.273.

<sup>116</sup> Idem, p.271. No mencionado filme de Shekhar Kapur, a rainha Elizabeth I da Inglaterra, que entrou para a história como a Rainha Virgem, é protestante; ela cria a personagem da Rainha Virgem numa tentativa consciente de substituir a Virgem Maria católica e, assim, acalmar a guerra religiosa interna ao Estado.

<sup>117</sup> Idem, p.290.

<sup>118</sup> Idem, p.282.

<sup>119</sup> Idem, p.290.

<sup>120</sup> Idem, p.290.

ajoelha diante da manjedoura – e não por humilhação, como quer a visão feminista: “Ela sabe-se votada a essa eternidade (espiritual ou da espécie) que nenhuma mãe inconscientemente ignora, e em comparação com a qual a devoção e até o sacrifício materno são apenas um preço irrisório a pagar”.<sup>121</sup> Turandot, na ópera, ainda não pagou o preço, o que a aprisiona em seu comportamento compulsivo apoiado na pulsão de morte.

### *A noiva morta e a paixão carnal*

O último exemplo do arquétipo da mulher fálica que trago aqui é o da animação *A noiva cadáver* (*The corpse bride*, 2005). Seu diretor, Tim Burton, inscreve-se tanto na tradição do gótico de Edgar Allan Poe quanto na do *nonsense* infantil de Lewis Carroll. A história é baseada num conto de fadas russo-judaico do século XIX e ambientada na Inglaterra vitoriana. Trata de um rapaz que, prestes a se casar, desperta sem querer uma noiva enfeitiçada, morta há muito tempo. Ela se esforça em arrastar o rapaz ao mundo dos mortos – em outras palavras, em convencê-lo a cometer suicídio –, mas termina por compreender seu anseio de vida e libertá-lo.

Os criadores do filme disseram, no *making-of*, que o mundo dos mortos foi desenhado propositalmente de forma mais vibrante e colorida, ou mais “viva”, que o mundo dos vivos.<sup>122</sup> Comparativamente, se o mundo dos vivos é belo, o dos mortos é mais que isso: é sublime. A mesma caracterização vivo/belo e morto/sublime acontece, em *A noiva cadáver*, nas personagens femininas principais, Victoria (a noiva viva) e Emily (a morta), mesmos arquétipos correspondentes aos de Liù e Turandot.

Em sua primeira aparição no filme, Emily é repulsiva e aterrorizante; ao longo dele, transforma-se em personagem simpática, mas sempre mantendo os “motivos” de cadáver: os ossos que se desencaixam, o verme que habita seu crânio, o olho que cai – o olho, como no conto *O caso do sr. Valdemar*, de Poe, é um lembrete da podridão do cadáver amaldiçoado com a aparência de vivo.<sup>123</sup>

Embora seja mais forte e melhor em tudo o que faz, a noiva morta sabe que não pode suplantar sua rival viva enquanto o rapaz disputado não estiver morto também. Vivo, seu amado é incapaz de enxergar suas qualidades. Apenas os que já estão no mundo dos mortos as

---

<sup>121</sup> Idem, p.281.

<sup>122</sup> DVD *A noiva cadáver*.

<sup>123</sup> POE, Edgar Allan. “O caso do sr. Valdemar”. In: *Histórias extraordinárias*, p. 45-54.

conhecem. Numa das canções do filme, *Tears to shed*, as características da noiva viva são consideradas superestimadas: o pulso, a respiração, o coração que bate. O verme que mora dentro do crânio de Emily canta: “The sure redeeming feature / From that little creature / Is that she's alive”.<sup>124</sup> Tal elogio invertido, exaltando as características da mulher morta como superiores, é o mesmo que acontece à personagem Turandot num dos coros do primeiro ato, que analisarei no próximo capítulo.

No final de *A noiva cadáver*, acontece a sublimação de Emily. Numa cena que ecoa a transubstanciação bíblica, o corpo da noiva (santificada) se desfaz em milhares de borboletas que ascendem ao céu. Outro paralelo possível é com o final de *O caso do sr. Valdemar*, onde ocorre de súbito o apodrecimento que estivera suspenso sobrenaturalmente, para alívio do morto.

A diferença entre as duas noivas, a viva e a morta, pode ser lida como uma alegoria do amor cristão (“caritas”, no latim) *versus* o amor passionai (“amor”). Nessa análise, a caridade triunfaria sobre a paixão emocional. Há também um paralelo de conotação entre as opostas Emily e Victoria com Eva e Maria; São Jerônimo, nos primórdios da Igreja Cristã Ortodoxa, escreve que “A morte veio de Eva, mas a vida por Maria”.<sup>125</sup> Victoria, a noiva santa do mundo dos vivos, vence a noiva cadáver sublime.

Em *Turandot*, embora a protagonista corresponda ao arquétipo da noiva cadáver, o amor também vence, expressamente. No dueto final, a princesa exclama para Calaf: “hai vinto tu!” (você venceu!), para pouco depois anunciar para todo o reino o nome do estrangeiro – “Il suo nome è... Amor!”. Mas este seria o amor no sentido passionai e não de caridade, que era o da escrava Liù. Deste modo, é a escuridão que vence em *Turandot*, e não a luz: impulsionado pela morte de Liù, ou seja, pela morte da caridade, o príncipe Calaf, que dera uma nobre chance à princesa, termina beijando-a à força. Além disso, num conto de fadas bem equacionado, seria Liù, personificação do bem, da santidade e da caridade, quem prevaleceria sobre a morta luxuriante Turandot. A morte de Liù não é nem ao menos justificada: a princesa que ordenou sua tortura permanece inteiramente impune – ao menos se considerarmos que sua fragilização amorosa não é uma punição, mas um motivo de júbilo, como expressa o coro final (“O sole! Vita! Eternità!”).

<sup>124</sup> “Certamente, a única característica que redime aquela criaturinha é que ela está viva.”

<sup>125</sup> KRISTEVA, *Histórias de amor*, p.274.

## 5. EROS E TÂNATOS

No capítulo final, num desenvolvimento do anterior, observo o jogo dos conceitos opostos de sexualidade e morte na ópera *Turandot*, com base em textos de Freud, Bataille e Kristeva. Retomo a noção de mulher fálica, associando-o a um tipo de voz e lançando a possibilidade de existirem arquétipos vocais. Concentro-me no entrelaçamento das convenções literárias e musicais característico da ópera, restringindo-me a sua partitura músico-textual. Não considero, aqui, o aspecto cênico da ópera, por ser o fator mais suscetível de variação de uma montagem para outra, pois cada uma pode ressaltar visualmente diferentes aspectos da partitura original.

### *O erotismo da personagem Turandot*

*Turandot* é uma obra fundada em contrastes e a oposição de forças a permeia em múltiplos aspectos. Musicalmente, segundo William Ashbrook e Harold Powers, existe um contraste entre as tonalidades de ré maior e mi bemol maior, associados respectivamente ao príncipe Calaf e à princesa Turandot. Tematicamente, ainda segundo os musicólogos, há contrastes recorrentes entre “ouro e prata, luz e escuridão, fogo e gelo, vida e morte”.<sup>126</sup> É nesta última oposição que concentro minha análise, partindo dos escritos de Sigmund Freud, Georges Bataille e Julia Kristeva sobre a relação entre as forças internas da vida, ou da sexualidade, e as da morte.

Em *Além do princípio do prazer*, de 1922, Freud refutou a própria tese de que todas as ações humanas seriam dirigidas pela “pulsão de vida” – desejo sexual, libido, Eros –, ao perceber que pacientes traumatizados insistiam em recontar e reviviam em sonhos as histórias que lhes perturbavam. Freud classificou essa obsessão como uma “pulsão de morte” que convive com Eros em cada célula de um organismo.<sup>127</sup> Embora Freud não a nomeie com uma figura grega como o faz com a pulsão de vida, Eros, personificada nas figuras do Cupido e de Vênus, a pulsão de morte ficou associada a Tânatos ou Tanatos, representado por um gênio masculino alado na mitologia grega e pela deusa Mors na romana.<sup>128</sup> A pulsão de morte teria a

<sup>126</sup> Op. cit., p. 41 e 42.

<sup>127</sup> FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer”. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Volume XVIII (1920-1922)*, p. 17 a 85.

<sup>128</sup> ROCHA, Nelly-Cecília. *Eros e Tânatos n’o Jardim Selvagem de Lygia Fagundes Telles*, p. 74.

função de levar o organismo gradualmente de volta ao estado não-orgânico e precederia o desejo sexual.

“O amor é forte como a morte” é a frase-ápice do poema bíblico “Cântico dos cânticos”. A associação cristã básica entre as duas pulsões data pelo menos do século IV, quando os escritos apócrifos de São João Crisóstomo indicaram uma implicação entre sexualidade e morte: “Pois ali onde há morte, há copulação sexual; e ali onde não há morte, também não há copulação sexual.”<sup>129</sup> Esta implicação se reflete em toda a cultura ocidental e, logo, na ópera também. Esta forma de arte complexa, extravagante, grandiosa e viva como um desfile de carnaval é também impregnada por fortes associações entre sexualidade e morte. Tanto que a insistência e a previsibilidade do final trágico é o primeiro aspecto considerado em qualquer paródia ao gênero: “a soprano sempre morre no final”, ri o meio operístico. A grande tradição italiana de ópera une constantemente amor, ou desejo sexual, à morte, sendo que normalmente o primeiro conduz à segunda. Para citar poucos exemplos, a sacerdotisa de *Norma* (Bellini, 1831) viola seu voto de castidade e é sacrificada junto com seu amante por isto; *Rigoletto* (Verdi, 1851), um palhaço deformado, esforça-se em resguardar dos homens a bela filha, que termina seduzida e, conseqüentemente, assassinada por causa de um; e a Santuzza de *Cavalleria Rusticana* (Mascagni, 1890) leva o amante à morte, após descobrir que ele a traiu.

No enredo da *Turandot* de Puccini, esse jogo de forças acontece de modo mais sutil que nesses exemplos, ainda que o equilíbrio de Eros e Tânatos se faça sentir tanto nos aspectos basais da obra quanto em seus detalhes. No nível estrutural mais básico, por exemplo, toda a ação de *Turandot* ocorre em menos de vinte e quatro horas, entre o nascer da lua e o nascer do sol, pólos simbólicos de morte e amor. O enredo, no entanto, não traz a clara causa/conseqüência comum na ópera italiana e também na obra precedente de Puccini. *Turandot* contém fatores complicadores que, especula-se, podem ter posto o compositor num impasse que o impediu de terminar a ópera antes de morrer. Além de a história prever um atípico final feliz, por sua origem de conto de fadas, havia o fator de a personagem-título corresponder simultaneamente aos arquétipos de vilã e de mocinha.

Nas peças em que o libreto foi inspirado, uma delas uma comédia, *Turandot* é retratada como uma princesa violenta e impetuosa que, no entanto, sente-se atraída pelo príncipe desde o momento em que o vê, chegando a torcer para que ele decifre seus enigmas,

---

<sup>129</sup> KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*, p.274.

às vistas do público – tornando-se, assim, uma personagem “positiva”. No entanto, Puccini e os libretistas Giacosa e Illica transformaram Turandot numa deusa síntese de Vênus e Mors, inatingível, que se refestela em vingança contra os homens em geral e que só revela a atração que sentiu o tempo todo por Calaf no último instante da última cena. “Cosa umana non sono” (“coisa humana não sou”), ela chega a afirmar ao príncipe no terceiro ato, em referência a uma auto-imagem divina, fantasmagórica, de morta. E com que artifícios de enredo se poderia forçar essa deusa absoluta a se tornar uma princesa sexualizada, casadoira e, portanto, destituída de poder sobre os homens, poder que ela preza acima de tudo? Diferente de *Carmen* (Bizet, 1875), a cigana que prefere ser assassinada a se comprometer definitivamente com seu amante, Turandot tinha seu casamento marcado antes mesmo da ópera começar a ser composta. Era esse seu destino de personagem.

Ao escrever o primeiro ato, porém, Puccini criou uma personalidade feminina tão forte quanto Carmen – embora, ao contrário da cigana cuja força motriz é a sexualidade, a força de Turandot seja provida por sua castidade ou, melhor dizendo, seu instinto de morte. A princesa quer descansar em paz, quer permanecer imóvel. A inversão entre estas duas personagens continua: se o Eros de Carmen é compensado por sua morte, no fim da ópera, o Tanatos de Turandot dá lugar à descoberta do amor. Nos dois casos, ir radicalmente numa direção leva a personagem ao extremo oposto. Assim, enquanto o erotismo livre de Carmen atrai um assassino, a castidade de Turandot tem um efeito sedutor e de autopreservação, atraindo apaixonados dispostos a morrer por ela.

O erotismo que cerca Turandot, inseparável da morte e instigado por ela, é compreensível por meio das idéias de Georges Bataille, que defende, em *O erotismo*, a semelhança entre o movimento do desejo e o da morte. O autor, que explorou os limites entre erotismo e filosofia, afirma que tanto o desejo quanto a morte empurram o ser para fora da descontinuidade individual que se faz sentir no mundo iluminado, diurno, onde se discerne cada objeto. Na escuridão da morte ou do desejo sexual, há uma continuidade que Bataille considera divina, e que se teria feito sentir nos antigos rituais de sacrifício humano – como o que se presencia no primeiro ato de *Turandot*. A princesa, portanto, representa o pólo noturno e contínuo desta ópera, em contraste com o príncipe Calaf, que quebra, ou descontinua, o ciclo de orgias funerárias do povo bárbaro e traz iluminação solar. Apesar disso, ele deseja cegamente Turandot, possuidora do halo de morte que, para Bataille, caracteriza a paixão.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p. 20.



A união entre Eros e Tânatos na figura de Turandot está expressa nos coros musicalmente contrastantes do carrasco e do nascer da lua, no primeiro ato. A personagem da princesa só canta a partir da metade do segundo ato, tendo apenas uma breve aparição muda no primeiro. Sua presença ausente e ameaçadora, porém, se faz sentir desde os primeiros compassos da ópera, quando um mandarim anuncia, para o povo reunido em frente ao palácio de Pequim, que mais um pretendente, o príncipe da Pérsia, errou os enigmas propostos por Turandot e será decapitado ao nascer da lua. Em seguida, sempre em meio a música contínua, há a apresentação dos personagens do príncipe Calaf, seu pai e sua escrava Liù, três exilados que assistem aos costumes do povo chinês “exótico” com o mesmo distanciamento dos espectadores ocidentais para quem Puccini compunha.

A ressonância da presença de Turandot atinge volume máximo nos coros geminados em que os chineses invocam a trindade princesa-morte-lua. O primeiro coro, de música percussiva e violenta, tem papel sedutor: seu ritmo marcado e grandioso leva o corpo do espectador a uma vibração simpática com a do povo que deseja assistir à morte de mais um pretendente frustrado. Nestes trechos da letra, o povo e os ajudantes do carrasco descrevem Turandot como uma entidade espiritual maligna, que se pode invocar através do gongo em frente ao palácio:

Chi quel gong percuoterà  
apparire la vedrà.

Bianca al pari della giada,  
fredda come quella spada  
è la bella Turandot!<sup>131</sup>

Do mesmo modo que o coro do carrasco, o coro do nascer da lua, metáfora para a princesa Turandot, impregna a morte com um valor erótico. A música composta por Puccini neste trecho lembra o estilo francês da transição entre o século XIX e XX, conhecido como “impressionista”, cujos compositores, como Debussy, procuravam evocar atmosferas desenvolvidas musicalmente, sem ênfase na referencialidade. Tal como na pintura impressionista, em que se representa a percepção do objeto e não o objeto, o impressionismo na música se dedica à expressão das percepções e sensações relacionadas com alguma

---

<sup>131</sup> “Quem soar aquele gongo / Vai vê-la aparecer. / Branca como a geada, / fria como aquela espada / é a bela Turandot!”



temática – no caso, a luz lunar morta e fria, porém apaixonadamente desejada, de Turandot. A harmonia do estilo do coro da lua não segue a tradição da teoria funcional. É possível que Puccini tenha escolhido esse estilo “ilógico” para esse trecho do libreto porque, para o público-alvo classe-média de Puccini, futuro público de Hollywood, esta evocação erótica da morte pareceria irracional:

O amante smunta dei morti! (...)  
 Come aspettano, o taciturna,  
 il tuo funereo lume i cimiteri!  
 O esangue, squallida! O testa mozza!<sup>132</sup>

Nos escritos de Julia Kristeva sobre a morte do feminino em Stendhal – “a morte se inscreve no imaginário stendhaliano como ponto de fuga dos desejos amorosos” -, a especulação quanto ao narrador preferir ver a amada morta a vê-la infiel é pontuada pela seguinte pergunta: “Celebração baudelairiana da frigidez cadavérica: culto da mulher insensível, impenetrável, logo definitivamente fálica?”<sup>133</sup> O que remete ao poema de Baudelaire que, por sua vez, o trecho supracitado do libreto de *Turandot* ecoa. Trata-se de um poema sem título, o número XXV de *As flores do mal*:

Eu te amo como se ama a abóbada noturna,  
 Ó vaso de tristeza, ó grande taciturna!  
 (...)  
 Disponho-me a atacar os teus flancos inermes,  
 Como ataca um cadáver a legião dos vermes.  
 E eu amo tanto, ó fera, a que o furor constela,  
 Até esta frieza que te torna mais bela.<sup>134</sup>

No entanto, apesar dos dois coros que exaltam a frieza de Turandot e demandam o sacrifício dos pretendentes entre risadas, a barbárie na China remota e estereotipada de Puccini não é completa: quando o povo vê o belo e jovem príncipe que será executado, seu

---

132 “Ó amante macilento dos mortos! (...) / Como os cemitérios anseiam, ó taciturna, / por tua luz fúnebre! / Ó exangue, esquálida! Ó cabeça cortada!”

<sup>133</sup> KRISTEVA. *Histórias de amor*, p.396.

<sup>134</sup> BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p.37-38.

clamor sangüinário se transforma em súplica piedosa. O coro implora à princesa que revogue a punição enquanto Calaf, horrorizado com os acontecimentos, junta-se a eles, cantando “Ch’io ti veda e ch’io te maledica, crudele!” (que eu te veja e te amaldiçoe, cruel). Turandot, então, aparece numa janela ao fundo do palco, acompanhada por uma melodia chinesa folclórica fúnebre – seu leitmotiv ao longo da ópera – e, com um gesto imperial, confirma a sentença de decapitação.

A forte presença ausente de Turandot e o longo suspense antes de sua entrada efetiva na ópera acontecem dentro do que Nietzsche via como a origem da tragédia grega, o que pode apontar para um profundo senso teatral em Puccini. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche especula que o teatro grego nasce do coro, que no período mais antigo representava a presença ausente de Dionísio, o único herói e protagonista do que na verdade era uma festa religiosa. Mais tarde, ao querer-se trazer uma aparição desse deus, começa efetivamente o drama. O suspense da aparição de Turandot molda-se nas visões do filósofo alemão do que seriam as primeiras tragédias:

Agora o coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios. Imaginemos Admeto lembrando em profunda meditação sua jovem esposa há pouco desaparecida, Alceste, e consumindo-se inteiramente na sua contemplação espiritual – e como de súbito lhe é trazido um vulto parecido, uma figura parecida, de mulher que caminha envolta em véu; imaginemos seu repentino tremor de inquietação, a sua impetuosa comparação, a sua convicção instintiva – teremos assim um análogo do sentimento com que o espectador dionisiacamente excitado via o deus ingressar na cena, com cujos sofrimentos já se havia identificado. Involuntariamente ele transferia a imagem toda do deus a tremer magicamente diante de sua alma para aquela figura mascarada, e como que dissolvia sua realidade em uma irreidade espectral.<sup>135</sup>

Ao ver a princesa pela primeira vez, junto com o espectador, o príncipe Calaf repete sua melodia anterior, porém transposta uma terça abaixo, o que pode sinalizar tanto o enfraquecimento apaixonado de seu senso moral quanto uma demarcação de sua masculinidade, e com a seguinte letra: “O divina bellezza! O meraviglia! O sogno!”. A circunstância mórbida em que Calaf se apaixona por Turandot é a chave para outro aspecto da

---

<sup>135</sup> NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p.62.

homeostase entre Eros e Tânatos nessa ópera: a ligação entre frieza feminina e poder político, de que tratei com mais detalhe no quarto capítulo, “A mulher dragão”.

### *O figurino original de Turandot*

A teoria de Freud sobre instintos opostos emerge do lugar-comum de que a morte é a única certeza no caos da vida. O desejo é desordenado e profuso como um quarto de adolescente ou uma igreja barroca mineira. Entre as manifestações opostas, estão a casa perfeitamente organizada, o visual *clean*, a moda minimalista, os que vestem preto e mais nada – viúvas, religiosos, depressivos, existencialistas: são possíveis signos da necessidade de eliminação do excesso de excitação e do próprio desejo sexual. Ao mesmo tempo, tudo que é cintilante, bagunçado e proliferante, o carnaval, a *drag queen*, o protótipo de roupa da prostituta, pode ser considerado externalização do instinto vital e foi, portanto, associado historicamente ao pecado – à sua imundície. Tal associação de sujeira e desordem à sexualidade é transparente na língua inglesa, em que a palavra “dirty” tem conotação sexual mais consagrada que o “sujo” do português.

A categoria de “poluição visual” também é semanticamente significativa para a associação entre desejo e excesso, pois se refere à proliferação dos anúncios publicitários, baseados no estímulo do desejo. Os grandes e poluídos aglomerados urbanos seriam, assim, focos de alta libido, enquanto cidades pequenas e limpas tendem, como hospitais, à diminuição de estímulos. É nelas, entretanto, que a vida é mais longa ou pode ser prolongada, enquanto a violência e o risco de morte são proporcionais ao tamanho e à desordem da cidade. De maneira análoga, a violenta princesa Turandot personifica um risco de morte em seu figurino excessivo.

O centro visual da roupa original de Turandot, aprovada por Puccini,<sup>136</sup> é a cabeça, uma auréola de santa, ou de deusa oriental, num paralelo com o figurino usual de outra personagem feminina terrível, a Rainha da Noite de *A flauta mágica* (Mozart, 1791) – também a ópera derradeira do compositor, também uma ópera de orientalismos. A Rainha da Noite, embora criada num contexto germânico e pré-romântico, também desperta reações contraditórias de repulsa e desejo: embora seja uma vilã, ela canta uma ária que é uma das mais populares da história da ópera: “Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen”, gravada em

---

<sup>136</sup> ASHBROOK & POWERS, *Puccini's Turandot*, p.147.

versão *dance*, no Brasil, por Edson Cordeiro. A coroa iridescente da Rainha da Noite e de Turandot pode indicar o peso do poder e do desejo que as oprimem: a racionalidade excessiva, que precisa ser compensada pela aniquilação do estímulo físico real e masculino: o iluminado Sarastro, para a Rainha da Noite, e os corpos vivos dos príncipes, para Turandot.

Por fim e por contraste, o figurino original da princesa é também a expressão do desejo que ela provoca nos outros. Sua beleza é anunciada ao longo de todo o primeiro ato, criando grande expectativa. Tudo nesta personagem é glorioso, excitante e excessivo, incluindo a voz requerida para o papel: uma voz grande, brilhante e viva, que, por outro lado, é disciplinada por linhas melódicas imóveis como as do canto gregoriano (exemplo 3). Turandot é uma personagem que se contradiz e se auto-nega ininterruptamente.



**Exemplo de partitura 3:** trecho da ária “In questa reggia”, da personagem Turandot, cujas linhas vocais tendem à estabilidade melódica.

#### *As duas mortas de Turandot: arquétipos vocais*

A análise por um ângulo diferente revela outro contraste entre Eros e Tânatos, desta vez na oposição das personagens Turandot e Liù. Isto, no entanto, não exclui o contraste que cerca a figura de Turandot em si, pois a coesão interna desta ópera, mesmo com seu final mutilado, permite que se observe a mesma estrutura repetida em diversos níveis.

A escrava Liù, como já mencionei, é uma criação de Puccini, cuja obra é marcada por heroínas frágeis que se sacrificam por amor. O acréscimo desta personagem parece ter sido um artifício para o compositor lidar com a frieza da protagonista, de quem Liù é o oposto: desprovida de poder político e social, frágil e calorosa, ela nutre um amor platônico e extremado por Calaf, que a leva a suicidar-se para salvá-lo. O final do libreto aprovado por

Puccini dita que, impressionada por esse ato, Turandot cede aos avanços do príncipe estrangeiro e os dois vivem felizes para sempre, esquecidos da escrava. No entanto, Puccini deixou a ópera pronta apenas até o cortejo fúnebre de Liù e legou a Franco Alfano a difícil resolução deste nó: como levar o público a torcer pela realização do amor de Turandot e Calaf, quando as atrocidades da princesa impassível se agravam perto da generosidade da escrava? Liù, afinal, a essa altura torna-se o alvo da simpatia do espectador.

Sabe-se que Puccini planejava, para o final, um dueto de amor tão grandioso quanto o de *Tristão e Isolda* (Wagner, 1865), que talvez remanejasse a sintonia do público para Turandot e Calaf, o casal da nobreza. Ainda assim, os problemas de coerência do enredo persistiriam. Existem, porém, dois recursos para tornar a súbita capitulação de Turandot aceitável: uma é a consideração da troca de papéis sociais que ocorre, ao longo da ópera, entre as duas personagens femininas; a outra é a audição mais atenta da primeira ária de Turandot (“In questa reggia”) e da última ária de Liù (“Tu che di gel sei cinta”).

Julia Kristeva analisando as amadas mortas da literatura, vê o cadáver feminino como representante de uma mulher fálica, porque impenetrável, porque deixou de ser sexo oposto para se tornar um símbolo da potência que o amante almeja para si.<sup>137</sup> No já referido coro do primeiro ato de *Turandot*, a população ironiza (*iron* – ferro, em inglês) a princesa com a metáfora “fria como aquela espada [do carrasco]”. Já o príncipe Calaf, como se pode deduzir do diálogo inicial com seu pai, é um exilado do próprio reino. Seu pai foi deposto pela população e hoje é um velho estrangeiro quase cego, esfarrapado, mendigando alimento – em suma, impotente. Quando Calaf vê Turandot, vislumbra não apenas uma “divina bellezza”, mas, antes, sua última chance de recuperar a potência perdida. Isso explica a teimosia cega com que ele resiste às veementes tentativas de todos os outros personagens, incluindo o coro, em dissuadi-lo de se oferecer para Turandot. Nada o impedirá de tentar ganhar a mão da princesa em casamento, junto com todo seu poderoso reino. O príncipe tira sua coragem, e talvez sua facilidade em resolver os enigmas, do fato de que nada tem a perder. Ele precisa da princesa fria e rígida para recuperar sua própria potência.

A descrição de Kristeva de uma personagem do romance *Ma Mère*, de Bataille, é aplicável *ipsis litteris* à Turandot do início da ópera: “(...) sexualidade feminina onipotente, destruidora, agressiva e vitimária a um só tempo, mas autárquica em última instância como

---

<sup>137</sup> KRISTEVA. *Histórias de amor*, p.396.

um Deus antigo, porque despojada de objeto.”<sup>138</sup> A mulher fálica de que fala Kristeva é associada, no imaginário ocidental, ao poder político e à desistência da feminilidade e maternidade.

Um exemplo deste arquétipo, ainda, é apresentado no filme *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998), uma recriação da personagem histórica Elizabeth I, rainha da Inglaterra entre 1558 e 1603. No filme, ela elimina seus pretendentes para manter seu poder político absoluto e, no final, cria para si a imagem divina da “rainha virgem”. É desse momento de criação de uma personagem de si própria que parte a história de *Turandot*. Esta, entretanto, termina na derrocada da imagem sobrenatural e na transformação da protagonista numa mulher de carne e osso, como numa imagem invertida de *Elizabeth* [Figura 11].

---

<sup>138</sup> Op. cit., p. 407.



Figura 11: Elizabeth, personagem cuja trajetória é a imagem invertida do destino de Turandot



Tal transformação de Turandot se dá através de Liù. Assim como Turandot, Liù é uma soprano, o que mostra que não se trata da hierarquia arquetípica comum em outras óperas do romantismo. Nelas há, em geral, uma protagonista feminina (a “prima donna”) de voz aguda e uma coadjuvante de voz grave ou, menos comum, vice-versa. Em *Turandot*, duas sopranos dividem o palco, sendo que o tratamento dramático que Puccini deu à suposta “seconda donna” rompe a hierarquia entre as duas personagens.

Na maioria das óperas, os personagens são arquetipicamente associados a um tipo de voz. Em ópera, cabe ao compositor escolher a voz para cada personagem e os arquétipos vocais são muito melhor definidos que no teatro, porque existem apenas seis grandes classificações para a voz humana: três femininas – a mais aguda, soprano, a média, mezzo-soprano, e a mais grave, contralto – e três masculinas equivalentes, tenor, barítono e baixo. Esta convenção inicial, portanto, já define grande parte das características psicológicas que terá o personagem.

No teatro, quase todo personagem pode ser representado independentemente do tipo de voz do ator: o Otelo de Shakespeare, por exemplo, pode ter uma voz grave ou aguda, pois o mais importante é *como* o ator usa a voz, quais as emoções que expressa com ela. Na ópera, o aparelho vocal do artista determina quais personagens poderá interpretar e quais não. Assim, o Otello de Verdi, por exemplo, é exclusividade dos tenores, homens de voz mais aguda.

As significações ligadas às classificações vocais variaram ao longo da história da ópera. Mozart, por exemplo, quase não incluía mezzo-sopranos e tenores em suas óperas, enquanto o romantismo foi a era dos tenores, jovens heróicos e apaixonados, e gerou o grande papel para mezzo-soprano, Carmen (*Carmen*, de Georges Bizet, 1875), que associou definitivamente esse tipo de voz a sedutoras fatais. A evolução histórica da técnica vocal acompanhou as mudanças estéticas e também psicológicas dos personagens, complexificando os arquétipos associados a cada voz.<sup>139</sup>

Giacomo Puccini foi um romântico tardio, ou pós-romântico, que privilegiou em suas óperas o par tenor-soprano dramático, esta última uma subclassificação da voz de soprano que

---

<sup>139</sup> A classificação vocal acontece apenas num estágio avançado do estudo do canto lírico, pois o cantor, como qualquer pessoa, dificilmente se reduz a um tipo claro e definido de personalidade. Desse modo, um cantor de música popular pode cantar durante a vida inteira numa tessitura grave mas, ao estudar canto lírico, ser classificado como uma voz aguda. Mesmo cantores líricos profissionais podem cantar durante anos numa classificação equivocada, o que usualmente se dá por questões de técnica vocal. A voz falada também é pouco indicativa da classificação vocal (e, portanto, do arquétipo operístico) dos cantores, sendo influenciada por fatores como idade, psicologia e cultura – por exemplo, uma soprano alemã pode ter a voz falada mais grave que a de uma mezzo italiana, devido à diferença cultural do padrão do tom de voz. É por isso que, no teatro, pode-se expandir o leque de papéis com mais facilidade que na ópera.



abarca cantoras que alcançam notas agudas, mas também têm graves de mezzo-soprano. O soprano *spinto* é uma variação do dramático.

O soprano dramático, ou *spinto*, ficou associado a heroínas trágicas como a Santuzza de *Cavalleria Rusticana* (de Pietro Mascagni, 1890) e personagens de Wagner, como Isolda (*Tristão e Isolda*, 1865). O papel de Turandot é considerado um dos mais difíceis do repertório deste tipo de voz, justamente por seus agudos extremos; entretanto, longe de ser um pretexto à exibição de dotes das grandes divas, a tessitura aguda do papel caracteriza a personagem como uma mulher de grande potência e domínio sobre os outros e sobre si mesma. *Spinto*, não por acaso, vem do italiano *spingere*, “empurrar”, “impelir”: trata-se de vozes que naturalmente soam com força e potência, ou que têm “brilho metálico”, no jargão sinestésico do canto. A voz de Turandot é cortante, laminada, com linhas imóveis: “*Fredda come quella spada*” (“fria como aquela espada”).

A caracterização de uma personagem operística começa, assim, no tipo de voz que o compositor escolhe para o papel e se completa no desenho das linhas melódicas. Liù, a heroína pucciniana, é um papel para uma soprano mais leve, e caracteriza-se por linhas sinuosas, em oposição ao cantochão de Turandot. A comparação com o canto gregoriano mostra também a tendência à elevação e espiritualidade em Turandot, além de sua firmeza e de seu poder, enquanto Liù, escrava do amor, curva-se. Sua ária final, *Tu che di gel sei cinta*, é totalmente constituída por linhas que ascendem e descem em seguida, como se a escrava estivesse tomando coragem e recuando em seguida, por faltarem forças. A última nota da personagem na ópera é grave, numa última reverência.

Nesta análise, a escrava que ama Calaf em segredo é o veículo do príncipe para a recuperação da potência perdida. No início da ópera, trata-se de uma mulher calorosa e frágil, cujo discurso docemente vocalizado para impedir o príncipe de se arriscar são repelidas com firmeza. Já no terceiro ato, ao ser presa e torturada para revelar o nome do príncipe – o que o levaria à decapitação –, Liù cresce e toma o centro do palco com duas longas árias em que mostra a Turandot, com crescente bravura, como o amor desmedido permite que ela enfrente até a morte. Antes de se suicidar para manter o nome do príncipe em segredo, ela profetiza a Turandot:

Tu che di gel sei cinta,  
da tanta fiamma vinta, l'amerai anche tu!  
(...)

Ei vinca ancor!<sup>140</sup>

A população que exortara os carrascos a torturar a escrava se arrepende, após sua morte, e carrega seu corpo num grandioso cortejo fúnebre, deixando Turandot para trás e pedindo ao espírito de Liù, que tem poder de vingança sobre eles: “Ombra dolente, non farci del male! Ombra sdegnosa, perdona, perdona!” (Sombra triste, não nos faça mal! Sombra desdenhosa, perdoa, perdoa!) Nesse momento, no verdadeiro ponto final de Puccini para a ópera, ocorre o cruzamento das linhas que traçam os caminhos opostos das protagonistas: Liù passa de Eros a Tânetos e Turandot faz o caminho oposto. A princesa, no início da ópera, é um poderoso e implacável cadáver, sem instinto de vida algum, e termina como uma mulher em lágrimas, sexualizada e, em suas próprias palavras, derrotada. Liù, conduzida por Eros à ação mais extrema do instinto de morte, termina a ópera dona do mesmo poder sobrenatural que pertencera a Turandot, no início.

Note-se que a última fala de Liù (“Ei vinca ancor!”), assim como a de Turandot após o beijo de Calaf, “Come vincesti?”, conotam uma perda de poder de ação. Tal inversão de papéis justifica ainda outro problema do enredo. No segundo ato, quando o príncipe Calaf resolve os três enigmas e ganha a mão de Turandot, ele recua diante da ira da princesa, dizendo que não a quer à força e sim “toda ardente de amor”. Por isso, propõe a ela que descubra seu nome até o amanhecer; se ela conseguir, ele será decapitado, e, se não, eles deverão se casar. Tal proposta foge a qualquer lógica interna; Calaf demonstra uma ingenuidade que não condiz com sua recém-comprovada inteligência superior. Afinal, se Turandot teve aversão a homens a vida inteira, não será por causa de um enigma não resolvido que se entregará de boa vontade aos braços de Calaf, como ele parece esperar. Tanto é que, imediatamente, a princesa ordena que ninguém no reino durma naquela noite, anunciando que, se o nome não for descoberto até o amanhecer, toda a população pagará com a vida. Turandot prefere aniquilar o próprio reino a entregá-lo ao estrangeiro.

Uma explicação para a atitude de Calaf, na perspectiva da mulher morta e onipotente com que trabalhei acima, está na consequência inesperada de sua vitória: ele buscou sua potência perdida na princesa fria e, ao se casar com ela, estaria violando sua própria deusa, derrubando-a do altar do qual ele próprio depende. Liù resolve o impasse ao substituir

---

<sup>140</sup> “Você que pelo gelo é fortificada, / Enfraquecida por tanto fogo, também o amará! / (...) / Que ele vença outra vez!”

Turandot, no imaginário de Calaf, como o cadáver feminino implacável, noturno e contínuo. Assim, em ato contínuo ao suicídio de Liù, Calaf reúne uma masculinidade que não tivera no segundo ato e beija Turandot à força, tão confiante em seu novo poder que ele próprio revela seu nome à princesa – o nome pelo qual sua pobre escrava deu a vida para esconder.

A outra possibilidade de coerência que Puccini reservava para o final, levantada por alguns musicólogos, esconde-se na primeira ária da personagem Turandot, no segundo ato, em que a princesa relata para Calaf uma remota invasão dos tártaros, “há muitos milhares de anos”, quando uma antepassada sua foi morta. É por causa desta morte (e provável violação) que Turandot precisa se vingar de todos os homens estrangeiros:

Il regno vinto! E Lou-Ling,  
la mia ava, trascinata  
da un uomo come te,  
come te straniero, là nella notte atroce  
dove si spense la sua fresca voce!<sup>141</sup>

Esta narração pode ser lida, com base no artigo de Freud *Além do princípio do prazer*, como a narração de um trauma atávico que comanda o instinto de morte de Turandot. É também o lugar de expressão da “sexualidade agressiva e vitimária a um só tempo” de que fala Kristeva. A narrativa ainda pode ser disfarce para um fato violento do passado da própria princesa, que extinguiu sua feminilidade e sua libido.

No entanto, à medida que a narração progride para um discurso de castidade radical e vingança, Eros toma conta da música que acompanha Turandot. No verso “Mai nessun m'avrà” (“nenhum homem jamais me terá”), a música é semelhante à das personagens apaixonadas em outras óperas de Puccini: o dueto de Rodolfo e Mimì em *La Bohème* (1896) e o de Butterfly e Pinkerton em *Madame Butterfly* (1904). Esta é uma ferramenta musical para expressar a luta interior de Turandot ao ver Calaf e, assim, preparar o subconsciente do espectador para a súbita capitulação amorosa da princesa no último ato. Além do mais, a ária termina com um pequeno dueto com Calaf, que une sua voz à de Turandot numa das linhas

---

<sup>141</sup> “O reino vencido! E Lou-Ling, / minha antepassada, seqüestrada por um homem como tu, / estrangeiro como tu, naquela noite atroz / em que foi sufocada sua jovem voz!”

mais agudas e exigentes já escritas para soprano e tenor, com notas de plena potência vocal – libido sonora: a princesa afirma, ameaçadora, que os enigmas são três e a morte é uma, ao mesmo tempo que Calaf resiste, dizendo que os enigmas são três e uma é a vida.

## CONCLUSÃO

Nesta dissertação, procurei tematizar diferentes aspectos da obra *Turandot*, a última ópera composta por Giacomo Puccini, reconhecida como a última de uma tradição de mais de um século músico-teatral italiano. Grandiosa e inventiva, *Turandot* possui tantas facetas a serem exploradas que uma dissertação de Mestrado jamais poderia ser suficiente para cobrir toda sua riqueza temática.

A complexidade do objeto é ressaltada por esta pesquisa se situar no campo da literatura comparada, que multiplica as potencialidades de seus objetos de estudo através do mecanismo de deslocamento do paradigma teórico entre diferentes áreas de estudo ou diferentes artes. No caso desta dissertação, esse deslocamento ocorreu de diversas maneiras em cada capítulo, com a ópera *Turandot* posicionada em diferentes perspectivas e abordagens teóricas.

Primeiramente, olhei *Turandot* a partir da maior distância possível, ou seja, encarando-a como parte integrante do vasto campo do canto lírico. Esbocei uma breve história do que poderia chamar de arte de amplificar naturalmente a voz humana, posicionando esta técnica-arte ao lado do conceito de Genius segundo o pensador italiano Giorgio Agamben.

No primeiro ensaio do livro *Profanações*, Agamben retoma a noção dos antigos romanos de que cada indivíduo, ao nascer, contava com um deus particular que, embora impessoal, era responsável por sua vida fisiológica e mental inconsciente. Contraposto, aqui, este conceito ao do gênio romântico, o indivíduo genial, defendendo que o genial, aqui aplicado ao canto lírico (porém pertinente a qualquer atividade), não é um privilégio e nem uma questão essencialista, mas, antes, uma experiência fisiológica.

No segundo capítulo, aproximei um pouco mais a perspectiva em direção à ópera, ainda em geral, para tocar num assunto polêmico: a pornografia, conceito de difícil definição e que, por essa dificuldade, se presta a analogias em outras artes que por vezes não são meramente metafóricas. É o caso de montagens recentes de óperas dos séculos XVIII e XIX, que explicitam visualmente idéias originalmente implícitas tanto na parte visual das montagens quanto na música. Comparei esta tendência de montagens à cultura do videoclipe, que, embora permita aos artistas espalharem sua imagem e sua performance junto com a divulgação em massa da música, traz um desgaste rápido dessa imagem e dos gestos artísticos, transformando-os em clichês e esvaziando-os de potência. Procurei traçar um paralelo entre o esvaziamento dos gestos no videoclipe e entre as montagens desenhadas para

atrair um público jovem e ainda não freqüentador de ópera, forma de arte onde as ações teatrais são impulsionadas pela música e que, em montagens de explicitação visual dos gestos, pode perder sua potência artística.

Essa relação entre música e teatralidade é o assunto do terceiro capítulo. Nele, enveredei pelo conceito anacrônico de sublime por Edmund Burke para trazer à tona sinestésias sonoro-visuais do terror desenhado na música de Puccini, em *Turandot*. Também trouxe para a discussão os efeitos do entrelaçamento entre ação teatral e música, em especial as possibilidades desta de ressaltar ou contradizer aquela.

Os dois últimos capítulos situam-se no mesmo campo teórico, a psicologia e a sexualidade das personagens femininas de *Turandot*, calcadas em tipos vocais. Neles, aproximei o olhar da ópera a ponto de perder as estruturas e conceitos maiores de vista, para dissertar sobre o significado simbólico e as relações entre diversas personagens semelhantes da literatura universal. Creio ser na relação, pouco explorada teoricamente, entre arquétipos psicológicos de personagem e a classificação vocal lírica que se encontra a maior possibilidade de prosseguimento e aprofundamento deste estudo.

A ópera é uma forma de arte que precisa da morte para equilibrar sua pletora excessiva e extravagante de vida e, portanto, de erotismo e sexualidade. A personagem Turandot é uma deusa arcaica que demanda sacrifícios, é uma esfinge, ilha bárbara de magia e escuridão em plena luz da modernidade – tanto a modernidade de Gozzi quanto a dos autores das versões subseqüentes da fábula, inclusive Giacomo Puccini, que já pertence à contemporaneidade. O diferencial de *Turandot* em relação a outras óperas italianas é que o amor não leva à morte, mas sim o contrário. Ama-se a princesa não *apesar* das mortes que ela orchestra, mas *por causa* delas. A melodia em que Calaf a amaldiçoa é idêntica à em que ele a exalta. Aqui temos a junção de violência e divindade no erotismo, que Bataille defende, em música. As forças de Eros e Tânatos não são apenas externas uma à outra, como em outras óperas, mas, como na concepção de Freud, também se encontram dentro de um só organismo – uma só personagem, no caso.

O texto de um dos fascículos da coleção de vinis de ópera da Editora Abril resume o espírito de *Tristão e Isolda* de Wagner, talvez a maior obra sobre a luta e a exacerbação mútua entre a pulsão de morte e a de vida, ao afirmar que “A aspiração a uma morte libertadora, o culto à noite e a dissolução das almas na essência do universo revelam a filiação de Wagner a

Schopenhauer e aos poetas românticos”.<sup>142</sup> A *Turandot* de Puccini, por seu lado, permanece uma esfinge como obra, sendo que o compositor italiano recebe a herança romântica e luta por ela, num período em que suas noções estéticas já estavam em franca decadência; ao mesmo tempo, *Turandot*, a obra mais escura de Puccini, representa uma virada composicional para o autor, da qual o deslocado final feliz pode ser um indicativo.

Se a simetria for manifestação concreta da beleza, estamos diante de uma obra que atingiu através do equilíbrio de extremos: por toda a parte em *Turandot*, Tânatos vibra em uníssono com Eros – às vezes literalmente, como no caso do micro-dueto de Turandot e Calaf ao final da ária *In questa reggia*. E a paixão exacerbada que se presencia nas óperas, apresentada sempre numa conjunção libidinosa de diversas artes cujos significados se potencializam mutuamente, exige a morte para que haja equilíbrio interno, do mesmo modo que um organismo que luta pela vida tende, ao mesmo tempo, para sua auto-extinção.

---

<sup>142</sup> CIVITA, Victor. Fascículo “Tristão e Isolda” da coleção *Mestres da música – grandes óperas*.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AIRA, César. *Um acontecimento na vida do pintor viajante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ANTELO, Raul *et al.* (org). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. 2 volumes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- ASHBROOK, William & POWERS, Harold. *Puccini's Turandot – The end of the great tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Clairret, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. São Paulo: Papirus, 2004.
- BERNHARD, Thomas. *O naufrago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16ª edição. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- BOSCOV, Isabela. *Só fantasia, sem heresia*. In: Revista *Veja*, ano 40, n.51, 26 de dezembro de 2007, p.116-117.
- BURKE, Edmund e DOBRANSZKY, Enid Abreu. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.
- CAVARERO, Adriana. *For more than one voice*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CLÉMENT, Catherine. *A ópera ou a derrota das mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CROSS, Milton. *As mais famosas óperas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DOLAR, Mladen & ZIZEK, Slavoj. *Opera's second death*. Nova Iorque: Routledge, 2002.
- DUNTON-DOWER, Leslie & RIDING, Alan. *Opera – Eyewitness companions*. Londres: DK, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Volume XVIII (1920-1922)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.



- GAMMOND, Peter. *Tudo que você precisa saber sobre ópera para nunca passar vergonha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.
- GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. *A history of western music*. 4ª ed. Nova York: Norton, 1988.
- HOLLER, Marcos. *Apostila de história da música II – renascença e barroco*. UDESC/CEART, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Apostila de história da música V – após 1940*. UDESC/CEART, 2008.
- HUFFINGTON, Arianna. *Maria Callas – a mulher por trás do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HUTCHEON, Linda & HUTCHEON, Michael. *Bodily charm*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Opera: desire, disease, death*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Opera: the art of dying*. Cambridge: Harvard University, 2004.
- JUNG, Carl G. (ed.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, c1964.
- KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- KOBBE, Gustav; HAREWOOD, George Henri Hubert Lascelles, Earl of. *Kobbe: o livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: J. Zahar, c1991.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1988.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *The inhuman – reflections on time*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- MANN, Thomas. *Doctor Faustus*. Harmondsworth: Penguin Books/ Secker & Warburg, 1968.
- MELETÍNSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- MELLO, Carlos de Brito e. *A imagem, seu desaparecimento* In: SELDMAYER, Sabrina et al. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.177-198.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NODARI, Alexandre. “O pensamento do fim” In: SELDMAYER, Sabrina *et al.* *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.51-68.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROCHA, Nelly-Cecília Paiva Barreto da. *Eros e Tânatos n’o Jardim Selvagem de Lygia Fagundes Telles: um drama bem universal*. In: *Revista Trilhas* vol. 1, número 2, nov. 2000, p.66-83.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SACKS, Oliver. *Alucinações musicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOLMAN, Joseph. *Mozartiana – dois séculos de notas, citações e anedotas sobre Wolfgang Amadeus Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SOUZA, Pedro de. *Enunciação cantada: o sujeito feito nas vibrações corporais*. In: *Revista de estudos poético-musicais*, [www.repom.ufsc.br](http://www.repom.ufsc.br), n.2, junho de 2005.

WATSON, Peter. *Ideas: a history from fire to Freud*. Nova Iorque: Harper Perennial, 2006.

WEHMEIER, Sally. (ed.). *Oxford advanced learner’s dictionary*. 6ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

### **Partitura:**

PUCCINI, Giacomo. *Turandot*. Milão: Ricordi, 2000.

### **DVD:**

*A noiva cadáver*. Com vozes de Helena Bonham-Carter, Johnny Depp. Direção: Tim Burton. Warner, 2006.

*Cecilia Bartoli – Live in Italy*. Direção: Brian Large. Decca, 2002.

*Elizabeth*. Com Cate Blanchett, Geoffrey Rush. Direção: Shekhar Kapur. Universal, 1998.

*Fantasia*. Direção: Wilfred Jackson. Walt Disney Home Video, 2000.

*La traviata*. Com Anna Netrebko, Rolando Villazón. Direção: Brian Large. Universal, 2006.

*Labirinto*. Com Jennifer Connelly, David Bowie. Direção: Jim Hensen. Sony, 2005.

*Ludwig*. Com Helmut Berger. Direção: Luchino Visconti. Versátil, 2005.

*Medéia*. Com Maria Callas. Direção: P.P.Pasolini. Versátil, 2004.

*O diabo veste Prada*. Com Meryl Streep, Anne Hathaway. Direção: David Frankel. Fox, 2007.

*O sentido da vida*. Com John Cleese, Michael Palin. Direção: Terry Jones. Universal, 2004.

*Star wars III – A vingança dos Sith*. Com Natalie Portman, Hayden Christensen. Direção: George Lucas. Trilha sonora: John Williams. Fox, 2005.

*Turandot alla città proibita*. Com Giovana Casolla, Barbara Frittoli, Sergej Larin. Regência: Zubin Metha. Direção: Zhang Yimou. Sony, 1999.

### **Áudio:**

*Turandot*. Com Maria Callas, Elisabeth Schwarzkopf, Eugenio Fernandi. Regência: Tulio Serafin. EMI, 1957.

### **Internet:**

- Wikipedia: [pt.wikipedia.org](http://pt.wikipedia.org)

- Versão digitalizada de *Turandot, Prinzessin von China* (1802), peça teatral de Friedrich Schiller: [http://gutenberg.spiegel.de/schiller/turando1/Druckversion\\_turandot.htm](http://gutenberg.spiegel.de/schiller/turando1/Druckversion_turandot.htm)

- Entrevista com Geoff Barrow:

[http://freespace.virgin.net/sour.times/interviews/geoff\\_int4.html](http://freespace.virgin.net/sour.times/interviews/geoff_int4.html)

- Blog com artigo sobre a sonata *Waldstein*:

<http://chambermusictoday.blogspot.com/2007/03/buchbinders-waldstein-realtime-mourning.html>

- Artigo de Philip Tagg “Music, moving image, semiotics and the democratic right to know”, disponível no site [tagg.org/texts.html](http://tagg.org/texts.html).

- Vídeo de *Bring it on*, de Nick Cave and the Bad Seeds:

<http://www.youtube.com/watch?v=elaHaLl8T1k>

- Vídeo de *This is hardcore*, de Pulp: [http://www.youtube.com/watch?v=FmP4\\_SC43-E](http://www.youtube.com/watch?v=FmP4_SC43-E)

- Vídeo da ária *Cruda sorte*, de Rossini, por Jennifer Larmore:

<http://www.youtube.com/watch?v=HVfJDMrXEds>

- Online Etymology Dictionary: [www.etymonline.com](http://www.etymonline.com)

- Repom – Revista de estudos poético-musicais: [www.repom.ufsc.br](http://www.repom.ufsc.br)

- Poema de Lewis Carroll, *The hunting of the snark*: Electronic Text Center, University of Virginia Library: <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/CarSnar.html>

- *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de Edmund Burke: <http://www.bartleby.com/24/2/>

### **Televisão**

Documentário *A voz*, exibido pelo canal Film & Arts em janeiro de 2007

Programa *Kultur.21*, exibido pelo canal Deutsche Welle em 22 de julho de 2007

### **Comunicação oral**

Professora de canto Neyde Thomas, Curitiba, janeiro de 2007